L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 10 F

MAI 1980

N° 268

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

● Fondateur : **R. VIEUXBLE**

● Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 75	F. 90 —
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 95	F. 110 —
Abonnement de soutien		F. 120 —

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule)	F. 10
Education Musicale et Suppl. Iconographique	F. 12

C'est à **M. MUSSON,** 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

DIRECTION :

E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70 R.

35ème Année No 268

MAI 1980

SOMMAIRE

PAUL FIEVET
(1892–1980)

Une figure attachante de la Musique française vient de disparaître. Paul Fiévet, qui consacra l'essentiel de son activité à l'éducation musicale populaire au sein de la Confédération Musicale de France et à la direction des Ecoles Municipales de Musique de Fontainebleau et de Melun.

Né en 1892 à Valenciennes dans une famille musicienne (son Père, violoncelliste réputé, était ami de Fauré), il fit ses premières études musicales dans sa ville natale, puis au Conservatoire de Paris où il fut l'élève de Xavier Leroux, C.M. Widor, Vincent d'Indy, André Gédalge et condisciple d'Ibert, Honegger, Milhaud, Auric . . . Les bouleversements de l'invasion entraînèrent sa déportation pour cause de résistance à la fin de la Première Guerre mondiale. En Allemagne, il n'échappa que par miracle au poteau d'exécution : la panique d'une alerte aérienne permit au Père et au Fils de s'évader ! De retour à Paris après l'Armistice, il fut épaulé par Nadia Boulanger et bénéficia de l'appui de Gabriel Fauré. Titulaire des Prix d'harmonie, de contrepoint et fugue et de composition, il entra en loge pour le Concours de Rome en 1920. Chef d'orchestre au Théâtre Antoine, il connaît ses premiers succès de compositeur avec un poème symphonique, **Incantations**, *et une* **Bacchanale** *auxquels succèdent, en 1925, des mélodies pour voix et orchestre créées chez Lamoureux. Gabriel Pierné dirige l'année suivante son évocation symphonique* **Dans les iles grecques**. *Marié en 1927, Paul Fiévet s'installe à Fontainebleau où il prend en main la direction de la Société Philharmonique puis celle de l'Ecole Municipale de Musique fondée par son Père et dont il assumera la responsabilité durant une quarantaine d'années, jusqu'en 1974, avec son épouse à ses côtés, dans des conditions peu croyables de désintéressement. Il reçoit là, progressivement, jusqu'à cinq cents enfants, chiffre considérable eu égard à la faible population de la Ville. De cette Ecole sont issus plus d'un professionnel de qualité, nanti plus tard de Prix du C.N.S.M. ou de l'Ecole Normale.*

*Président de la Fédération des Sociétés Musicales de Seine & Marne en 1938, à la disparition de son Père, il devient Administrateur de la Condédération Musicale de France, dont il reçut en 1964 le Grand Prix pour son jubilé au service de la Musique. Ses multiples œuvres (nombre d'entre elles sont destinées aux jeunes instrumentistes) consistent essentiellement en opérettes, musiques de scène (***La Princesse de Chine . . .***), des fresques symphoniques comme* **La Puerta del Sol** *(Grand Prix International de la Reine Elisabeth de Belgique en 1930),* **Les horizons dorés** *(Grand Prix de la Ville de Paris en 1932),* **La Vallée de la Creuse** *(Grand Prix de la Confédération musicale de France en 1933), une trentaine de pages de musique de chambre comprenant quatre quatuors à cordes dont le dernier (à ma connaissance), intitulé* **Spoutnik**, *composé en 1968, reçut un Prix en Tchécoslovaquie. La diversité du talent de Paul Fiévet lui faisait d'ailleurs obtenir à la même époque, aux côtés de Camille Sauvage, le Premier Prix du Festival de Musique légère de Paimpol.*

Titulaire d'un Grand Prix international de composition, Paul Fiévet reçut en 1971, aux côtés de Nadia Boulanger, Darius Milhaud et Marcel Dupré la Médaille d'honneur de la S.A.C.E.M. A l'instar de Maurice Ravel, il avait cru bon de refuser la Légion d'Honneur que ses amis avaient obtenue pour lui, mais avait accepté le titre de citoyen d'honneur de Fontainebleau en 1961.

Cet homme du Nord, profondément attaché à son pays natal, était à la fois bourru et foncièrement bon, adorant les enfants qui lui rendaient, ô combien, cette affection. Entouré des soins attentifs d'une épouse exemplaire et d'enfants attentifs, jouissant de l'estime et de la sympathie générale, Paul Fiévet s'était bien mal résigné à une retraite qui lui pesait. Son souvenir reste fervent au cœur de ceux qui l'ont connu et qu'il a honorés de son amitié.

Jean Maillard.

UN PIQUANT EPISODE D'HISTOIRE MUSICALE

LA FORLANE CONTRE LE TANGO
OU
« Pie X a-t-il inspiré Maurice Ravel ? »

par René BERTHELOT

Directeur honoraire du Conservatoire d'Orléans

La forlane est une danse italienne (**forlana** ou **furlana**) originaire de la province de Frioul (**Friuli**), qui fut très en faveur dans les bals populaires de Venise au début du XVIIème siècle. Son rythme, noté à 6/8 ou 6/4, ne diffère pas sensiblement de la sicilienne. La forlane s'est introduite en France à l'approche du XVIIIème siècle, dans les recueils de contredanses, mais aussi dans les opéras-ballets tels que **l'Europe galante** de Campra ou **Les Surprises de l'amour** de Rameau. On la retrouvera aussi dans certains ouvrages lyriques de la fin du XIXème siècle, par exemple la **Gioconda** de Ponchielli, les **Meschere** de son élève Mascagni, et même la populaire **Mignon** d'Ambroise Thomas, puisque la plaintive héroïne nous entraîne au « pays où fleurit l'oranger ».

La forlane, depuis lors, semblait avoir pris place parmi les danses oubliées : branle, gaillarde, canarie, etc., lorsque Maurice Ravel, en 1914, la fit revivre dans son **Tombeau de Couperin**. On sait que cet ouvrage, la dernière œuvre importante qu'il composa pour le piano, était, dans l'esprit de son auteur, un hommage à Couperin — dans la ligne des anciens « tombeaux » poétiques — mais encore, à travers lui, à toute la musique française du XVIIIème siècle. Quels mobiles avaient pu déterminer Ravel à ressusciter la forlane, et surtout à placer cette danse typiquement italienne dans une œuvre qu'il projetait d'abord d'appeler **Suite française** ? Deux raisons l'y ont, semble-t-il, conduit, dont l'une a, je crois, échappé jusqu'ici à l'attention des musicologues.

La première raison est des plus simples. Ayant résolu d'honorer Couperin, Ravel ne manqua point de relire l'œuvre de son grand modèle, et c'est dans le **4ème Concert royal** qu'il découvrit une forlane : la seule, notons-le, qu'ait composée l'organiste de Saint-Gervais. Ravel s'en est-il inspiré ? Il n'y paraît évidemment pas, mais qui peut percer les secrets de Ravel ? Ce prestidigitateur était coutumier de tels « emprunts », dont il aimait d'ailleurs à se flatter lui-même. Pour son apothéose de la Valse, il avait consulté tout ce que les grands Viennois (la **Valse** devait d'abord s'appeler **Wien**) avaient fait dans le genre ; pour **Tzigane**, toutes les rhapsodies et autres « czardas » du répertoire mitteleuropéen. Il prétendait même s'être inspiré de Mozart pour le second mouvement du **Concerto en sol**, qu'il disait avoir élaboré « en s'aidant » du **Larghetto** contenu dans le quintette avec clarinette — dont nulle trace, évidemment, ne peut être décelée dans la prétendue contrefaçon. Il y avait, chez ce faux plagiaire, une espèce de vantardise à rebours qui le poussait à récuser sa propre inspiration, alors qu'elle déborde tout au long de son œuvre, de la **Pavane pour une Infante défunte** (qu'il désavouait comme péché de jeunesse) à **Daphnis et Chloé**, ou de la fraîche **Sonatine** à l'hallucinant **Gaspard de la Nuit**. Tel était ce musicien « masqué », comme l'appelle Jankélévitch, et cela est si vrai que, dans une lettre à son ami Cyprien Godebski (aux enfants duquel est dédiée **Ma Mère l'Oye**), Ravel déclare, peu avant la Grande Guerre : « Je **transcris** en ce moment une forlane de Couperin ». Et il ajoute, toujours « gamin » : « Je vais m'occuper de la faire danser au Vatican par Mistinguette et Colette Willy en travesti ». Que signifie ce commentaire pour le moins inattendu, et que vient faire ici le Pape, à qui l'auteur du **Tombeau de Couperin** médite d'envoyer ces ambassadrices à la jambe légère ? C'est ici que notre curiosité est mise en éveil, et que les choses vont devenir plaisantes.

*
* *

Pour avoir la clef de cette énigme, il faut, comme on dit, se replacer dans le contexte. Durant les dernières années de l'avant-guerre 14, une nouvelle danse, d'importation sud-américaine, commençait à faire fureur : c'était le tango. Ce « premier tango à Paris », notons-le, n'était pas encore le tango des années dites « folles », pratiqué au son de l'accordéon par une société « chic » désireuse de s'encanailler. Non : à ses débuts en France, le tango ressemblait plutôt à la habanera d'origine espagnole, telle qu'on la trouve, par exemple, dans **Carmen**. Sa chorégraphie en faisait une danse glissante et langoureuse, bien accordée au ton de cette « Belle Époque » finissante. Tel fut même

l'engouement suscité par le tango qu'on y voulut voir un des signes de l'insouciance française à la veille de la déclaration de guerre. Au cours de l'hiver 1914-15, une chanson en faveur à l'« arrière » disait que, « pendant c'temps-la »

On dansait l'tango
Et le roulis-roulis
Le jour autant que la nuit...

Or ce tango primitif, tout mondain (ou bourgeois) qu'il fût encore, suscita bientôt la réprobation des vertueux. On l'accusa d'une lascivité contraire aux bonnes mœurs et de nature à perdre les âmes (nos bons parents n'avaient rien vu !...). Si bien que le monde catholique s'en émut, et que le tango fut l'objet d'un interdit prononcé par le Cardinal vicaire de Rome, interdit aussitôt répercuté par le Cardinal archevêque de Paris. Consternation dans les milieux dansants de la Ville éternelle, où le tango avait conquis de nombreux salons aristocratiques. Bien mieux : le ministre italien de la Guerre défendit à son tour la danse impure à tous les officiers du royaume. Plusieurs d'entre eux, appartenant à la Garde noble, recrutée dans le plus ancien patriciat de Rome, présentèrent leurs doléances au Secrétaire d'État du Vatican, qui les transmit au Souverain Pontife. Et c'est alors que l'incroyable s'accomplit. Un jeune prince romain, féru du tango, vint, en compagnie de sa sœur (quelle partenaire eût fourni meilleur gage de pureté ?) exécuter devant le successeur de saint Pierre quelques pas et figures de la danse réprouvée, afin d'en démontrer la parfaite innocence. Le tango au Vatican ! **Si non e vero**... direz-vous. Eh bien si : le lecteur incrédule pourra se reporter au numéro de **L'Illustration** en date du 7 février 1914. Il y trouvera un article à pleine page, avec cliché à l'appui, où cette rassurante démonstration est commentée en détail. Quelques jours plus tard, **Le Temps**, journal dont le sérieux ne peut être mis en doute, s'en fit lui-même l'écho.

Quelle fut, en l'occurrence, l'attitude du Saint Père ? Il fut aimable et félicita ses visiteurs, mais ne leva point l'interdit pour autant. En revanche (et c'est là où l'affaire Ravel reparaît), il suggéra aux danseurs catholiques de remplacer le tango par la forlane, chère à son cœur de Vénitien ; Pie X, au temps où il n'était que le Cardinal Sarto, ayant été Patriarche de la Cité des Doges. Pour tout dire, la danse prônée par le Vicaire du Christ ne fut un succès ni à Rome ni à Paris, et le tango conserva les faveurs de l'humanité dansante jusqu'à ce que les trémoussements du swing et du rock ne viennent à leur tour détrôner la « danse de la damnation ».

Revenons donc à notre musicien. A la lumière de ce récit, on comprend maintenant son allusion plaisante aux deux célébrités du music-hall, dans sa lettre à Godebski. Bien sûr, on ne saurait affirmer que les faits plus haut relatés ont, à eux seuls, déterminé le choix du compositeur. Mais, en matière d'exégèse, il ne faut négliger aucune source. Or, connaissant l'esprit malicieux de Ravel, on peut se demander si son attention n'avait pas été « focalisée », comme on dit aujourd'hui, par ce duel tango-forlane, et si la danse vénitienne, réactualisée par l'affaire de Rome et ses commentaires dans la presse parisienne, n'est pas entrée dans **le Tombeau de Couperin** par cette voie inattendue. Deux choses peuvent aider à le croire. D'abord, pourquoi, dans une œuvre évocatrice de Couperin, Ravel aurait-il placé une forlane, exceptionnelle chez le grand claveciniste, alors que tant d'autres danses : sarabandes, courantes, gavottes ou gigues y abondent ? Ravel, certes, est l'homme du paradoxe, aimant à faire ce que, précisément, on n'attendait pas. Cependant, je persiste à croire que l'actualité — à laquelle l'auteur de **Boléro** fut toujours très attentif — a pu jouer son rôle dans cette option. Il faut en effet observer (et c'est un deuxième argument) que l'épisode dont il vient d'être question ayant eu lieu en janvier-février 1914, la lettre de Ravel à Godebski, écrite entre mars et mai de la même année[1], lui fait donc logiquement suite. L'affaire, à ce moment, alimentait si bien la chronique que Ravel, composant sa forlane, va jusqu'à dire à son ami « Cypa » : « Je turbine actuellement pour le Pape » ! Pie X inspirateur de Ravel ? Après tout, pourquoi pas ?

1. Cf. René Chalupt : *Ravel au miroir de ses lettres.*

RAVEL
Portrait-charge par Aline FRUHAUF



J. S. BACH

Prélude de la VIe Suite Pour Violoncelle Solo (1)

par
A. DOMMEL-DIENY

«Tentative d'écriture polyphonique pour un instrument essentiellement monodique...

Le tissu musical constitue une continuelle polyphonie imaginaire, mais véritablement existante... disant la nostalgie de Bach pour l'orgue, son instrument favori».

Antoine Goléa (2)

Comme dans la Sonate pour flûte seule entre autres, la ligne mélodique, apparemment unique, qui fait l'objet de ce Prélude, est chargée d'une riche et permanente polyphonie.

A l'intérieur du Chant soliste, tel que Bach l'a écrit, s'organisent des «voix différentes», dont les notes successives créent, partie par partie, de véritables mélodies autonomes : **contrepoint** dans le sens horizontal, d'où **harmonie** (accords) dans la vision verticale. On se rappelle l'interdépendance absolue de ces deux notions : sans lignes marchantes superposées, pas d'accords ; et sans enchainements d'accords, pas de mélodies en mouvement.

Mélodies harmoniques et harmonies mélodiques ont dès longtemps pris place - le lecteur s'en souvient - dans notre vocabulaire courant (3).

Ce n'est pas un mince mérite que d'enclore dans cent quatre vingt mesures de douze croches chacune, une musique qui, non seulement chante sans essoufflement, mais suscite avec une sécurité et une logique parfaites sa propre forme.

Encore faut-il que l'interprète entre dans l'intimité d'une telle construction pour s'y retrouver, et permettre ainsi à l'auditeur de repérer sans lassitude les étapes qui articuleront l'équilibre de ce vaste ensemble (4). Se perdre pourrait arriver si l'oeuvre ne s'organisait pas dans l'esprit au fur et à mesure qu'elle se déroule. Un ordre se crée, que l'auditeur aussi perçoit inconsciemment, par la manière de phraser, de nuancer, de mettre diversement en valeur le Thème principal et les épisodes secondaires. C'est ce que l'analyse harmonique va essayer de nous révéler.

Après notre habituelle prise de contact avec l'ensemble du morceau, quelles vont être nos premières déductions ?

1) - **Un thème principal, unique** A ; arpégé (5), nettement caractérisé, au ton principal : RE. Mise en pleine lumière du **Thème et du Ton** dans cette première exposition, avec inflexion à la mes. 7 vers le ton de la Domin., LA mes. 8 Ex. 1

La partie grave des «voix», installée sur une pédale de Tonique, ré, 1-4, se met en marche mélodiquement à la mesure 5, tandis que la voix supérieure, indépendante, se présente en valeurs inverses, animées pendant quatre mesures, lentes ensuite. Une troisième voix, complémentaire de l'harmonie, se profile entre les deux autres. Ex. 2

L'harmonie est facile à dégager : Tonique brodée par sa S. Dom., puis Dom., Ton., et inflexion vers LA. Calme mise en place tonale, chère à Bach (6).

2) - **Thèmes secondaires :**

a. mes. 23 : dessin accessoire, de caractère conjoint contrairement au précédent ; en mi, S.D. du Relatif ; stable jusqu'à la mes. 31. C'est ce caractère de stabilité tonale qui le différencie d'un simple passage de transition, et justifie sa désignation comme «élément thématique» épisodique. Ex. 3.

La même polyphonie, à 2 voix, s'y reconnait.

On pourra juger combien les ligatures de croches, que nous reproduisons d'après le modèle ou une copie de l'époque, mettent en valeur cette division des voix, selon Bach lui-même.

b. mes. 46 : nouveau dessin accessoire, amené par une importante cadence en si (7), Relatif ; conjoint et disjoint alternativement. Ex. 4.

Même système d'écriture avec pédales supérieures et inférieures sur si, et pédale médiane sur fa dièse. Le ton est stable durant deux mesures, pour l'exposition du dessin ; puis celui-ci se développe en modulant de deux en deux mesures : si, LA, RE, SOL, mes. 52 en mouvement contraire - tout ce passage constitue un développement de l'arpège, combiné avec ce dessin particulier. Direction SOL, Sous-Dom.

Le ton de SOL une fois bien établi, le Thème principal, A, s'y réexpose, mes. 54-60, sur péd. de Tonique, dans les mêmes conditions qu'à l'exposition du début. Etape importante à cause du Thème réapparu.

Une nouvelle période modulante, RE-LA, développe l'arpège et le second dessin accessoire modifié ; mais à la mes. 68, le ton de LA est définitivement abandonné, au profit de la Domin. de RE, - ton principal - qui va préparer en vingt-deux mesures d'un intérêt captivant, sur une pédale d'une durée et d'une magnificence inaccoutumées, le retour de la Tonique, 92-97-100, et sa Coda, 100-104 - 34 mesures de conclusion !

Avant d'examiner en détail cette brillante péroraison, récapitulons notre acquis :

- un Thème principal, A.
- deux dessins secondaires, a et b.

Le Thème principal, mes. 1-8, comme pour une commune affirmation du Thème et du Ton au départ, se reproduit au ton de la fonction la plus proche, le ton de la Dominante, LA, mes. 12-18. Cette double exposition que Bach traite à la manière Sujet-Réponse, donne une solide majesté à ce grand portique d'entrée. Les apparitions du Thème principal seront donc au nombre de trois :

- Tonique : 1-8
- Dominante : 12-18 = { chaque fois sur Péd. de Tonique et selon le même système d'écriture
- Sous-Dom. : 54-60

Les tons des «fonctions», T-D-S-D, une fois de plus, sont prioritaires : à eux le thème.

Les autres tons voisins, habituels à toutes les structures de Bach, ne sont pas absents ; les thèmes secondaires se les attribuent :

- Relatif de S.D., mi, premier thème secondaire, a, 23-31 ;
- Relatif ....si, deuxième thème secondaire, b, 46-47.

Ainsi, tous les tons de base illustrent
<u>des motifs thématiques en des expositions stables.</u>
et ces expositions sont séparées entre elles par
<u>des développements épisodiques aux tons modulants (8)</u>
C'est le principe même du style de la Fugue.
Chez Bach, toujours, où que l'on aille, on retrouve le fuguiste et l'organiste.

Tous les développements sont dûs à une utilisation plus ou moins modifiée des dessins arpégés - thème principal, thèmes secondaires, et motifs issus de ces thèmes.

La Pédale de Dominante

Où nous conduit cette ordonnance si logique ?
La Domin. du ton principal, surgie à la mes. 70, s'installe sur ce la pour vingt-deux mesures. Elle n'a pas été déflorée, jusqu'ici ; et le ton principal lui-même, RE, n'est apparu qu'épisodiquement, au cours des marches ; rien ne s'y est passé. Les voici donc, l'un et l'autre, Dominante et ton principal, l'un préparant l'autre, tout neufs pour le rôle capital qui les attend : d'une part, amener la conclusion, de l'autre conclure.

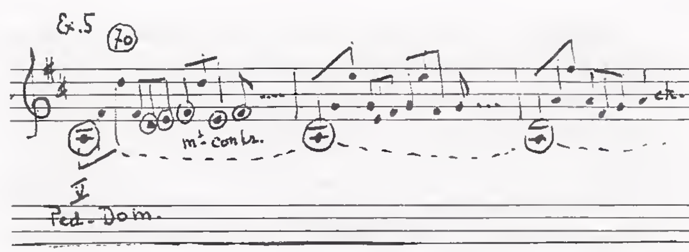
Après vingt-deux mesures de cette immense préparation dominantique, apparait la Tonique, et avec elle, le Thème, mes. 92, en RE. Mais dès la mes. 94, cette amorce de conclusion est submergée par de nouveaux remous dont nous donnons plus loin le détail. Ils remettent en cause une série de somptueuses altérations autour de la Dominante puissamment dynamique et toujours suspensive, jusqu'à ce qu'enfin elle réussisse à récupérer sa sensible, mes. 99, pour amener la Tonique concluante définitive, mes. 100.

C'est donc, en réalité, en face de vingt-neuf mesures de suspension obligatoire que se trouve placée cette conclusion, merveilleusement haletante au bord de sa réalisation, et toujours retenue par un débordement d'invention qui l'empêche de franchir le dernier pas !

Qui s'en plaindrait... (9) Bach nous donne ici, dans une figuration étonnamment variée, l'exemple d'une pédale exceptionnellement longue, soutenue à bout de bras par tous les moyens.

Examinons-en l'un après l'autre, les multiples aspects.

70-78 - Etirement mélodique autour du Thème secondaire b (reparu en mouvement contraire à la mes. 52), sur péd. de Dom. Ex 5.



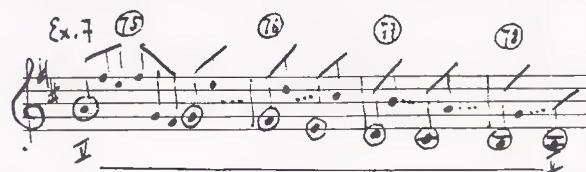
- L'intérêt mélodique s'accroit avec l'écartement de plus en plus étendu des intervalles. Ex. 6



- Les développements des dessins arpégés sont absorbés dans la décoration dynamique et progressive de la Pédale.

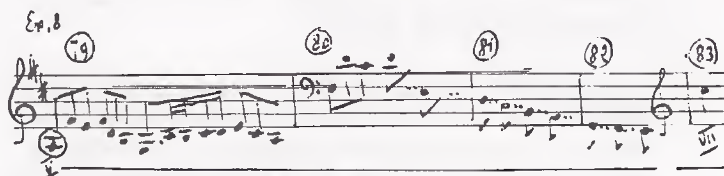
75-79 - La Pédale change d'octave. Un élément mélodique s'incorpore à la basse. Tout ce qui avait été monté va être redescendu.

Le rythme d'un temps par mesure passe à deux. Ex. 7

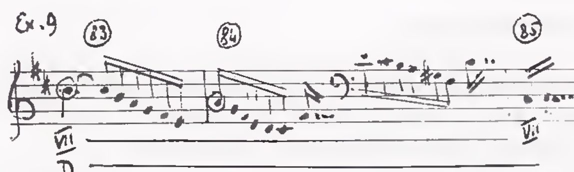


Le Ve degré reparait toujours périodiquement et maintient la suspension.

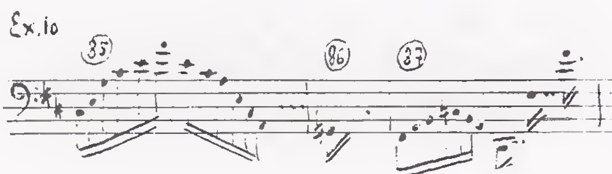
79-81 - Nouvelle descente mélodique de la basse, de nouveau à la démarche de deux temps par mesure, 79-89, avec adjonction d'un petit dessin ornemental. Ex. 8.

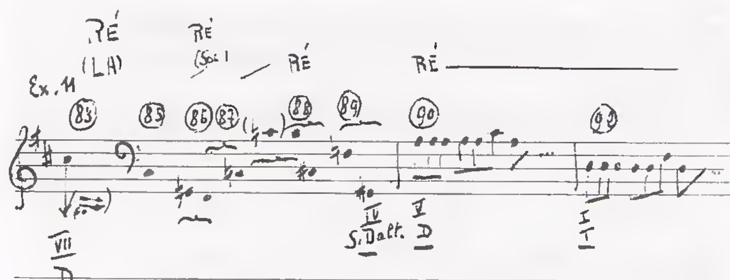


83-84 - Après cette gamme longuement et précipitamment descendue, et la brusque remontée dans l'aigu, 85, nouveau dessin décoratif en forme de trait conjoint descendu par tierce. Ex. 9.



85-86-87 - L'attraction fictive d'un sol dièse (fin de la mes. 84) et d'un do bécarre (+ 4 apparent, 87, début de 88), trahit l'apparente fatigue de la Domin. par ces tendances basculantes vers des tons voisins (10), D. et S.D. ; mais le do dièse fin de la mes. 88, réaffirme RE. Ces vacillements se sont fait jour à travers deux figures nouvelles, arpèges et traits mélodiques, qui, dans une succession rapide et mouvementée à travers l'échelle, contribuent à l'impression de confusion. Ex. 10 et 11.





89-92 - Celle-ci parait mise à son comble, à peine le do dièse rétabli par l'apparition de deux nouvelles altérations, sol dièse et fa bécarre. Le ton principal, tant préparé, serait-il mis en péril ? Bien au contraire : ces deux altérations, où l'on reconnait **la S.D. altérée**, mes. 89, préparent l'évènement cadentiel où la Dom. va réapparaitre après cette longue éclipse, plus forte que jamais, mes. 90, suivie de la Tonique attendue, mes. 92. Ex. 11.

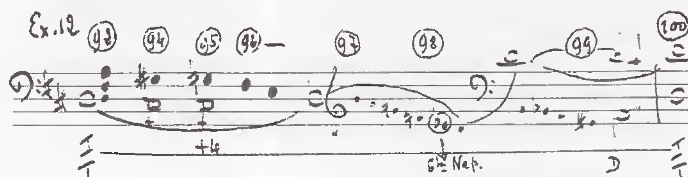
Force est bien de constater qu'à travers cet exubérant déchainement, une très simple situation harmonique, révélée par une très simple ligne mélodique, conduit cette péroraison. Ex. 12. **Le chant de la Basse**, disséminé parmi toutes les notes altérées, toutes les octaves, reste une ligne contrapuntique chantante, mélodiquement conductrice, en meme temps qu'harmonique, parmi cette affluence de dessins.

Debussy ne résoudra pas autrement les enchainements les plus subtils (11).

La Cadence finale

La Dominante a résisté à tout. Son rôle est rempli : la Tonique a pu rentrer. **Thème et Ton** sont en place, 92. Virtuellement, le morceau devrait être terminé.

Mais un pareil déferlement d'invention et de lyrisme ne peut pas s'éteindre tout à coup, même dans la sécurité retrouvée. Le coeur bat encore trop fort... Aussi allons-nous subir pendant huit mesures encore, de nouveaux écarts mélodiques, de nouvelles altérations, où nous reconnaitrons la S.D. altérée : sol dièse, 94 - fa bécarre, 97 - mi bémol, sixte napolitaine - do dièse, sol dièse, si bémol, 98 - encore sol dièse, fa bécarre, 99... tout cela purement ornemental, dû au mouvement mélodique de la Basse, partie de la Tonique récupérée mes. 92, pour y retourner définitivement dans ce jaillissement final, mes. 100. Ex. 12.



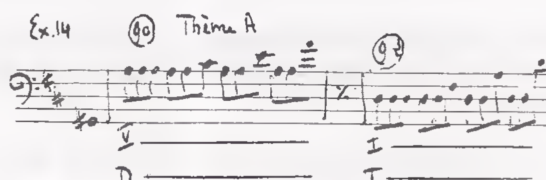
Remarquez la réaffirmation de la certitude tonale par la $\frac{6}{4}$, mes. 99, à laquelle une valeur cadentielle est toujours attachée. Ex. 13.

En réalité, la $\frac{6}{4}$ exprimée au début de la mes. 70, lorsque commence la Péd. de Domin., aboutit à cette mesure 99 où elle va enfin recevoir sa résolution définitive (12). Ex. 13.



On a remarqué la réapparition à la mes. 90, de la figure thématique A, non sur le Tonique, mais sur la Domin.

Malgré le sol dièse et le Thème, mes. 89-90, le la est bien le Ve degré. Ne pas confondre avec une Tonique. Ex. 14.



En raison du stationnement prolongé sur la pédale de Dom., qui nous a valu cette somptueuse enluminure, il est normal que la réexposition du Thème n'ait occupé qu'un

espace restreint, mes. 92. De même la Coda, mes. 100, ne fait qu'évoquer l'arpège thématique. **Thème et Ton** n'en sont pas moins réaffirmés ensemble.

Un tel déploiement de lyrisme dans un ordre si dominé, nous fait penser une fois de plus que Bach est un lyrique **dans la force**, alors que d'autres, Beethoven, Wagner, le seront **dans la passion**. Non que leur musique ne présente aussi un ordre souverain (13), mais la source intérieure est différente.

Laquelle, de la leçon de **musique** ou de la leçon de **technique** aura été ici la plus grande ? Nous pensons qu'il ne faut surtout pas les séparer ; l'une et l'autre sont magistrales (14). Comment comprendre et valoriser cette profusion d'éléments, réunis dans l'immense et très simple cadence finale V-I, 70-104, si ce n'est en constatant une fois de plus que la musique n'est pas un rassemblement occasionnel de parties ordonnées bout à bout, mais qu'elle obéit à l'irrésistible **mouvement** qui l'a fait naitre et la conduit ?

Elle est le seul art dans lequel apparaisse la notion de **temps**.

NOTES

(1) Ecrite pour la **Viola pomposa**, petite basse de viole à 5 cordes, accordée en 5tes, inventée par Bach, et qui ne survécut pas à son auteur. Un mi aigu facilitait les tessitures élevées (Larousse de la musique).

(2) Le Guide du Concert, juin 1964 à propos de l'exécution, par Yehudi Menhuin, des Sonates et Partitas de Bach pour violon seul.

(3) **Harmonie vivante**, tome II : «De l'analyse harmonique à l'interprétation» chap. III,& 15, et Tome I : «L'harmonie tonale», 3e édition.

(4) Une exécution nuancée, animée en pleine connaissance de cette structure interne, sera le plus sûr secret d'une juste interprétation.

(5) «L'arpège est une irradiation de l'accord, sa décoration», a dit à Sienne (Académie Chigiana) le maitre Agosti ; «il fait vibrer la mélodie».

(6) Le professeur Paul Tortelier fait remarquer de très intéressante manière comment la 1ère étape comporte 11 mesures, et non, comme à l'ordinaire1 nombre multiple de 2 ou de 4. En effet, toutes les mesures se doublent, (la 2e et la 4e formant «écho») ; seule, la 7e mes., chargée d'amorcer par le sol dièse la modulation à la Domin., est unique. La seconde exposition du Thème à la Domin. est atteinte à la mes. 12, et marque le départ d'une nouvelle étape dans l'établissement de la forme.

(7) Une cadence chez Bach, est toujours le signe d'un évènement.

(8) Q'une grande forme ternaire générale «coiffe» souvent ce déroulement expositions-épisodes, n'empêche pas la structure fondamentale d'être basée sur cette alternative essentielle entre ce qui est modulant et ce qui est stable tonalement.

(9) Il faudra néanmoins à l'exécutant un souffle, et **une intelligence parfaite de la progression**, pour mener à bien ce parcours, et surtout pour ne pas donner l'illusion d'une conclusion avant la véritable cadence, mes. 100, malgré le **Thème et le Ton** réapparus ensemble à la mes. 92.

(10) Il y a certainement, dans ce fléchissement, matière à une nuance passagère.

(11) Cf. Tome V, fascicule 16, l'analyse de «Quatre Préludes» de Debussy.

(12) C'est la raison pour laquelle nous plaçons la Coda mes. 100, et non mes. 92.

(13) Voir, Tome V fascic. 6, la **Sonate Appassionata** de Beethoven.

(14) L'élargissement progressif des dimensions et du volume sonore dans la série des six Suites pour violoncelle seul, est particulièrement sensible dans les Préludes. Parlant du sixième, couronnement de l'ensemble, **Paul Tortelier** évoque poétiquement «une cathédrale envolée en plein ciel dans le carillon de ses propres cloches» Nous recommandons vivement l'édition du professeur Tortelier (Augener, Londres) pour ces 6 Suites, pleine d'aperçus intéressants.

LE LIED DE 1750
A LA MORT DE SCHUBERT *

par
S. GUT

Dans notre numéro 267, a paru le début de cette Etude. Malheureusement les «NOTES » 1, 2, 3, correspondantes ont été oubliées. Quoique non responsables de ce manquement, Serge GUT et moi-même, vous prions de nous excuser. Ci-dessous et avant la «BIBLIOGRAPHIE», vous trouverez ces « NOTES ».

A. MUSSON

II. Du Singspiel à la ballade

En marge du lied, mais étroitement associés à lui par un phénomène de symbiose, deux genres voisins exigent que l'on porte le regard sur eux si l'on désire avoir une vision globale du sujet étudié.

1. Le Singspiel

Cette sorte d'opéra-comique allemand, après avoir végété pendant plus d'un siècle, prend brusquement un essor considérable sous l'impulsion d'un opéra-ballade anglais à très grand succès, **The devil to pay**, joué à Londres en 1731. Repris à Berlin en 1743, puis réadapté par Christian Felix Weisse (1726-1804) - le principal pourvoyeur de Singspiele au XVIIIème siècle - sous le titre de **Der Teufel ist los**, il fut donné à Leipzig en 1752. Mais il ne s'imposa définitivement que grâce à une troisième version musicale faite en 1766 par J.A. Hiller qui devint ainsi le véritable créateur du Singspiel allemand.

Dans les innombrables Singspiele composés à cette époque, les plus réussi d'entre eux se singularisent par la fraicheur et la spontanéité de leurs «airs intercalés» qui traduisent parfaitement le **Lied-Stimmung** (l'atmosphère lied). Ce qui ne manque pas de nous surprendre, c'est que souvent ces mêmes compositeurs qui réussissent des airs fort bien venus quand ils s'inscrivent dans une action donnée, - ce que nous appelons le **lied en situation** - ne s'avèrent que de bien médiocres pourvoyeurs de lieder isolés. Il y a là tout un courant non négligeable de lieder qui naissent **grâce au soutien dramatique** d'oeuvres composées par une lignée de compositeurs allant de J.A. Hiller à Weber que l'on énumèrera rapidement.

- **Johann Adam Hiller** (1728-1804) composa de nombreux Singspiele - tous sur des textes de Ch. F. Weisse - qui furent célèbres dans toute l'Allemagne. On retiendra : **Der Teufel ist los** (1766), **Die Liebe auf dem Lande** (1768), **Die Jagd** (1770), **Der Dorfbarbier** (1771).
- **Georg Benda** (1722-1795) que Mozart estimait beaucoup pour la grâce de sa ligne mélodique (**Der Dorfjahrmarkt**, 1775).
- **Ch. W. Gluck** (1714-1787) qui se singularisa en se servant du français (**La rencontre imprévue - Die Pilger von Mekka**, 1764). Rappelons qu'il composa également 7 **Lieder** sur des poésies de Klopstock ; ce sont les seuls et uniques textes de langue allemande qu'il mit en musique : ils n'apportent rien de nouveau à un génie qui s'est exprimé bien plus à l'aise dans ses grands opéras.
- **Carl Ditters von Dittersdorf** (1739-1799) dont le **Doktor und Apotheker** est encore joué de nos jours sur les scènes germaniques et qui, pendant un temps, relégua dans l'ombre les **Noces de Figaro** de Mozart.
- **Haydn et Mozart** qui seront traités plus loin.
- **Carl Maria von Weber** (1786-1826) dont le **Freischütz** (1821) peut être considéré comme le point d'aboutissement du Singspiel allemand. Ses meilleurs lieder se trouvent dans ses oeuvres théâtrales. Mais on relève également parmi ses 90 lieder quelques réussites, surtout dans le domaine du **Volkslied** où il s'avère un maitre insurpassable.

2. La ballade

Venue d'Angleterre, la ballade se répand en Allemagne vers la fin du XVIIIème siècle grâce à Herder, Bürger, Goethe et Schiller ; plus tard Uhland en sera un grand représentant et - à moindre degré - Wilhelm Müller. C'est de Herder que Goethe en reprit le principe, mais il fut sans doute le premier écrivain à concevoir la ballade comme un **lied chanté**, et non simplement comme un récit littéraire.

* *Voir l'EDUCATION MUSICALE No 267*

Appartenant au domaine du narratif, la ballade utilise tour à tour les registres fondamentaux de la poésie, à savoir le lyrique, l'épique et le dramatique. Mais il est bien certain qu'entre le lied et la ballade, la distinction schématique s'opère de la façon suivante :

- **Ballade** : essentiellement épique et dramatique. Importance du récitatif et du narratif.
- **Lied** : essentiellement lyrique. Rôle fondamental de l'atmosphère sentimentale et émotionnelle.

Musicalement, la ballade en est encore à un stade de tâtonnement avec le premier maitre de Beethoven, **Christian Gottlob Neefe** (1748-1798) - qui toutefois fut le premier à introduire le principe de la variation strophique - et ne commence à s'affirmer qu'avec **Johann Rudolph Zumsteeg** (1760-1802). C'est lui qui non seulement fit éclater le cadre formel, mais encore introduisit la fantasmagorie, l'effroyable et le fantastique dans ce genre nouveau. Alimenté par l'esthétique **Sturm und Drang**, la ballade zumsteegienne généralise le principe du **durchkomponiert** (4) et introduit une telle variété sur le plan formel qu'elle donne l'impression d'être une improvisation non structurée. Mais sa force expressive fut si communicative qu'elle influença profondément Schubert et Carl Loewe. Ce dernier doit retenir plus particulièrement notre attention.

- **Carl Loewe** (1796-1869)

Auteur entre autres de 6 opéras, 2 symphonies, 17 oratorios et plusieurs oeuvres pour piano aujourd'hui fort oubliés, Loewe composa également 386 mélodies dont plus de la moitié sont des ballades. Pour enflammer son inspiration, il avait non seulement besoin d'un texte, mais encore d'une histoire, d'une action, de personnages et d'évènements. En effet, si ses lieder restent assez décevants en raison de leur sentimentalisme désuet, ses ballades en font le maitre incontesté d'un genre qu'il hisse brusquement à son apogée. Mélangeant les styles en un véritable kaléidoscope sonore, allant du vieux choral luthérien au bel canto à la Rossini ou à la Bellini en passant par le style baroque à la Bach ou par le **Volkslied** allemand, établissant un compromis entre les formes strophiques et **durchkomponiert**, l'art de Loewe est passablement hétéroclite, mais maintient une unité d'ensemble grâce au retour périodique d'éléments communs et à son **Volkston** (ton populaire) si typiquement germanique.

Loewe ne connait guère d'évolution au cours de sa carrière et ses premières ballades - **Edward** (Herder 1818), **Erlkönig** (Goethe 1818), **Elvershöh** (Herder 1821) et **Herr Oluf** (Herder 1821) - sont tout aussi réussies que **Der Zauberlehrling** (Goethe, ed. 1832), **Heinrich der Vogler** (éd. 1836), **Die Glocken zu Speyer** (1837), **Archibald Douglas** (1857) ou **Tom der Reimer** (1867).

Pour illustrer le processus formel chez Loewe, nous donnerons la découpe schématique de sa première ballade **Edward** :

Mesures :	1-9	10-18	19-27	28-36	37-49	50-68
Strophes :	I A	II B	III A	IV B	V C	VI D
Style :	Couplet	Refrain	Couplet	Refrain	Récitatif	Déclamation
Mesures :	69-85	86-101	102-116	117-123	124-136	
Strophes :	VII E	VIII E'	IX F	X E"	XI G	
Style :	Arioso	Récitatif	Bel canto	Récitatif	Bel canto	
Mesures :	137-144	145-154				
Strophes :	XII C'	XIII H				
Style :	Récitatif	Déclamation				

3. Le Lied autrichien

Le lied a été totalement absent de la vie viennoise pendant les trois premiers quarts du XVIIIème siècle. Les compositeurs étaient essentiellement absorbés par trois genres musicaux : la musique instrumentale (de style germano-italien), la musique d'opéra (sur livret italien et de style italianisant, la musique religieuse (sur texte latin ou allemand et de style germano-italien). Dans le domaine du lied, rien n'était comparable à l'effort fait à Berlin pour allier la simplicité mélodique à des textes de valeur.

C'est alors qu'en 1778 deux évènements vinrent brusquement hâter l'essor et le renouveau de ce genre passablement délaissé :

- L'ouverture par l'empereur Joseph II, du **Deutsches National-Singspieltheater**, qui joua un rôle considérable dans la propagation du Singspiel et indirectement des lieder intercalés. En quelques années une production considérable vit le jour et, parmi bien d'autres, on peut citer les noms de **Ignaz Umlauff** (1746-1796) - qui ouvrit le théâtre avec ses **Bergknappen** -, **Wenzel Müller** (1767-1835) - qui collabora avec Ferdinand Raymund (**Der Alpenkönig und der Menschenfeind**) et Dittersdorf (cf. **supra**), sans oublier Mozart qui, sur commande de Joseph II, écrivit spécialement **l'Enlèvement au sérail.**
- La parution de la **Sammlung Deutscher Lieder für das Klavier** du compositeur austro-tchèque **Joseph Anton Steffan** (ou Stepan, 1726-1797) qui influença fortement

Haydn et Mozart et regroupait essentiellement deux catégories de mélodies : des ariettes et des lieder sentimentaux.

Considérons maintenant les trois grands maitres viennois.

1. Joseph Haydn (1732-1809)

Il attendit d'avoir la cinquantaine avant de se tourner vers ce genre pour lequel il composa une trentaine de lieder. Plus à son aise dans le **Scherzlied** (lied humoristique) - **Eine sehr gewöhnliche Geschichte** (Ch. F. Weisse), **Lob der Faulheit** (Lessing) - que dans le lied sentimental - **Der erste kuss, Abschiedslied** - il composa également le célèbre **Gott erhalte Franz den Kaiser** (1797) qui fut l'hymne national autrichien jusqu'en 1918 et devint à partir de 1922 celui des Allemands sur un nouveau texte de Hoffmann von Fallersleben, **Deutschland, Deutschland über alles.**

Ses 14 mélodies sur textes anglais sont très remarquables et annoncent parfois Schubert, surtout dans l'emploi de la variation strophique.

Haydn ne sait pas suffisamment différencier son style vocal de son style instrumental, mais garde une belle élégance d'écriture.

2. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Tout comme Haydn - et à l'inverse des Berlinois - il s'intéresse peu aux grands poètes contemporains, mais témoigne d'un instinct plus sûr du genre, sans doute en raison de son merveilleux génie mélodique. Sur les 28 lieder (sur textes allemands) qu'il composa, certains sont de véritables réussites parmi lesquels se détachent **Das Veilchen** (Goethe, 1785) - «lied en situation» d'atmosphère dramatique - et **Abendempfindung**, véritable tableau précomantique en forme **durchkomponiert**. La merveilleuse **Sehnsucht nach dem Frühling** (1791) est devenue un **Volkslied.**

On n'oubliera pas non plus les multiples «lieder en situation» des nombreux opéras et Singspiele qui sont peut-être ses meilleures réussites du genre.

3. Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Pas plus que pour Haydn et Mozart, le lied ne représente l'un des points forts de l'activité créatrice de Beethoven. Pourtant certaines différences importantes méritent d'être relevées :

- Beethoven est littérairement très cultivé et - tout comme Reichardt et Zelter - admire Goethe qu'il met plusieurs fois en musique.
- Beethoven écrit un nombre nettement plus important de lieder que ses deux prédécesseurs : 74 lieder sur textes allemands (auxquels on ajoute les deux lieder de **Egmont**) composés entre 1783 et 1823.

Comme chez Haydn et Mozart, le style instrumental transperce au travers du style vocal. Mais dans certains cas, la charge émotionnelle est si intense qu'elle force notre admiration.

La première grande réussite est **Adelaide** (Matthison, 1795-1796), intitulée «Cantate pour une voix». En fait, on est plus proche de l'aria que du lied et la forme **durchkomponiert** vient renforcer cette impression. Mais un souffle lyrique et épique à la fois emporte l'adhésion.

Les **Gellert-Lieder** (1803) sont de style choral et de grande noblesse de ton. Le meilleur et le plus célèbre du groupe est : **Die Ehre Gottes aus der Natur** (forme : ABBA).

Goethe, tant admiré, ne réussit point à l'inspirer autant qu'on le souhaiterait. Il est vrai que - Schubert excepté - les plus grands compositeurs échoueront presque toujours à retrouver un équivalent musical du miracle goethéen. Deux exceptions, toutefois, viennent infirmer cette constatation :

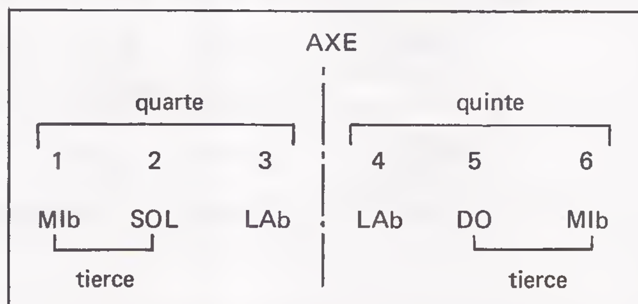
- **Es war ainmal ein König** (Chanson de la puce, tirée du 1er **Faust**, 1809), très réussie dans son humour plaisant qui prolonge la tradition du **Scherzlied** cher à Haydn.
- **Wonne der Wehmut** (1810), superbement digne de Goethe. On y admirera la maitrise et l'habileté dans l'emploi de la variation strophique : le motif chanté des deux premières mesures réapparait au piano à la section II, fait une incursion dans la section contrastante III, pour revenir à la voix dans la dernière section. Si l'on désigne cette sorte de leitmotiv par x, on a le schéma formel suivant :

Mesures :	1-4	5-10	11-15	16-23
Section :	I A	II A'	III B	IV A"
Leitmotiv :	x	x	x	x

On a ainsi, malgré une découpe ABA, un principe unitaire de cohésion qui préfigure les techniques schubertiennes.

Le sommet de la production mélodique beethovénienne est indéniablement **An die ferne Geliebte** (A la Bien-Aimée lointaine, 1816), cycle étonnant de 6 lieder enchainés sur des poèmes de Alois Isidor Jeitteles. Le compositeur y déploie sa grande maitrise architecturale ainsi que son habileté dans le domaine de la variation, tout en déployant une chaleur émotive très intense.

Voici le plan architectural des tonalités (toutes majeures)



La forme strophique est scrupuleusement observée, mais la variété des formules d'accompagnement et les contrastes de tonalités apportent constamment un renouveau d'intérêt. On observera plus particulièrement le lied 2 où la section II est non seulement transposée au ton de la sous-dominante, mais où également la mélodie passe au piano, alors que la voix récite sur une seule note en recto tono. Le hiatus tonal entre les lieder 3 et 4 pourrait être gênant. Beethoven y remédie en minorisant les trois dernières sections (sur un total de 5) du lied 3 : la même tonalité majorisée au lied 4 apparait pleine d'une nouvelle fraicheur. Chaque section du lied 5 repète deux fois la même mélodie, mais d'abord au ton principal, puis transposée à la sous-dominante : ce changement de tonalité suffit à créer la diversité, tout en

gardant un accompagnement identique. Le dernier lied reprend la mélodie du premier - d'abord à l'état de préfiguration, puis en parfaite similitude - créant ainsi une unité cyclique très satisfaisante.

Le prochain article sera consacré uniquement à Schubert.

NOTES

1. Ce nom provient d'une pièce de Klinger (1752-1831) datant de 1776.
2. Il est assez déroutant pour un habitué de la littérature française de constater qu'en Allemagne le classicisme et le romantisme sont des phénomènes parallèles presque contemporains : il faut s'y habituer. Il est vrai que ces vocables ne recouvrent pas tout à fait les mêmes contenus.
3. Nous rappelons qu'il est indispensable d'avoir un aperçu sur l'évolution du lied depuis le début du XVIIème siècle ; ce que nous ne pouvons pas malheureusement retracer ici.
4. Terme allemand devenu d'emploi usuel en musicologie pour désigner un chant dont les parties ne se répètent pas. On peut proposer comme traduction : composition continue.

BIBLIOGRAPHIE

1. DOCUMENTATION GENERALE

Les documents sont très nombreux qui permettent une première prise de contact avec l'histoire, la culture et la littérature allemandes. Les titres suivants ne sont que des propositions parmi d'autres.

ANGELLOZ (J.F.) - **La littérature allemande.** Paris, PUF 1942, 10/1978 (collection Que sais-je ?, numéro 101). Panorama succinct mais bien présenté. Malheureusement, l'époque 1700-1770 est beaucoup trop rapidement survolée par rapport à notre sujet.
Le romantisme allemand. Paris, PUF 1973 (Collection Que sais-je ?, numéro 1532). Excellent complément de l'ouvrage précédent. Il suffira pour une première approche du sujet.

BIANQUIS (Geneviève) - **Histoire de la littérature allemande.** Paris, A. Colin 1969. Ouvrage bien équilibré, clair et précis. La période 1700-1770 est également très négligée.

* DRIJARD (André) - **L'Allemagne. Panorama de son évolution politique et culturelle des origines à nos jours.** Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur 1966. Excellent tableau d'ensemble.

LASNE (René) - Anthologie bilingue de la poésie allemande. Paris, Marabout Université. Choix utile avec traduction en regard.

LASNE (René) et RABUSE (Georg.) - **Anthologie de la poésie allemande** (bilingue). Paris, Stock 1943, Vol. I. Ouvrage malheureusement non réédité, car il offre un éventail plus important que le précédent.

NOEL (Jean-François) - **Le Saint-Empire.** Paris, PUF 1976 (Collection Que sais-je, numéro 1646). Résumé historique clair qui permet une connaissance rapide de problèmes complexes.

2. DOCUMENTATION SUR LE LIED

BEAUFILS (Marcel) - **Le lied romantique allemand.** Paris, Gallimard 1956. Souvent confus, mais dense et riche d'idées. Assez marginal par rapport à notre sujet.
Le lied romantique allemand, in : Histoire de la musique II, Encyclopédie de la Pléiade. Paris, Gallimard 1963, p. 447-464. Très intéressante rétrospective dont on tirera le plus grand profit.

BUCKEN (Ernst) - **Das deutsche lied. Probleme und Gestalten.** Hambourg 1939. Bien que déjà ancien, reste toujours intéressant à consulter.

FRIEDLANDER (Max) - **Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien.** 1902. Rééd. fascim. Hildesheim, Olms 1962. Documentation fondamentale sur le XVIIIème siècle. Mais il ne faut pas y chercher une synthèse.

* GUDEWILL (Kurt) - **Das Kunstlied im deutschen Sprachgebiet,** section A de l'article **LIED** in : MGG. Le passage correspondant à notre période se trouve dans la sous-section VI. **Klassik und Romantik,** col. 760-768. Résumé dense et substantiel.

HOFFMANN-ERBRECHT (Lothar) - **Ecole de Berlin,** in : Dictionnaire de la musique BORDAS.

MIES (Otto Heinrich) - **Die Ballade,** in : MGG.

MOSER (Hans Joachim) - **Das deutsche Lied seit Mozart.** 2ème éd. revue et augmentée avec une préface de D. Fischer-Dieskau. Tutzing, Schneider 1968. Ouvrage standard qui reste la meilleure vue d'ensemble, bien que parfois vieillie.

MOSER (Hans Joachim) - **Das deutsche Sololied und die Ballade.** Cologne, Arno Volk 1957 (**Das Musikwerk,** numéro 14). Une importante préface à ce choix de morceaux sert de précieux résumé.

MULLER-BLATTAU (Joseph) - **Histoire de la musique allemande.** Trad. par J. Gaudefroy-Demombynes. Paris, Payot 1943. Bien qu'irritant par bien des aspects, cet ouvrage a l'avantage d'être traduit en français. On profitera de la lecture des passages consacrés au lied.

SCHURE (Edouard) - **Histoire du lied ou la chanson populaire en Allemagne.** Paris 1868. Considérations uniquement littéraires.

*SCHWAB (Heinrich W.) - **Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied (Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770-1814).** Regensburg, G. Bosse Verlag 1965. Numéro de commande : 2015. Excellent ouvrage, admirablement adapté à la période étudiée. On en retirera le plus grand profit.

STEIN (Jack M.) - **Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf.** Cambridge/Massashussetts, Harward University Press 1971. Considérations très intéressantes sur les rapports de la prosodie et de la mélodie. Exige d'être un très bon germaniste.

STRICKER (Remy) - **La mélodie et le lied.** Paris, PUF 1975 (Collection Que sais-je ? numéro 412. Clair et précis, mais souvent superficiel. Ne fait qu'effleurer notre sujet.

* Wiora (Walter) - **Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Aesthetik einer musikalischen Gattung.** Wolfenbüttel et Zürich, Möseler 1971. Ouvrage très remarquable et d'une grande clarté. Son originalité est de se concentrer davantage sur les divers aspects du «genre lied» que sur une énumération historique conventionnelle.

WIRTH (Helmut) - **Lied**, in : Dictionnaire de la musique BORDAS.
Singspiel, in ibid.

3. DOCUMENTATION SUR CERTAINS COMPOSITEURS

Georg BENDA :
WIRTH (Helmut) - **Benda**, in : MGG
Johann Adam HILLER :
HOFFMANN-ERBRECHT (Lothar). **Hiller**, in : MGG
ALBERT (Anna Amalie). **Hiller**, in : MGG (portant sur un aspect de l'article précédent).
Johann Friedrich REICHARDT :
SALMEN (Walter). **Johann Friedrich Reichardt. Komponist. Schriftsteller. Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit**. Freiburg i. Br. et Zürich, Atlantis Verlag 1963. Ouvrage très bien documenté et de lecture très enrichissante.
Reichardt, in : MGG
Reichardt, in : Dictionnaire de la Musique BORDAS.
Johann Abraham Peter SCHULZ :
GOTTWALDT (Heinz) et HAHNE (Gerhard). **Schulz**, in : MGG
Carl Friedrich ZELTER :
GECK (Martin). **Zelter**, in : MGG
KRUSE (Georg Richard). **C. Fr. Zelter**. Leipzig, 2/1931.
TAUBERT (Karl Heinz). **Carl Friedrich Zelter**. Berlin, Ries & Erler s.d. (ca 1955).

4. PARTITIONS MUSICALES

1. Recueils et collections

Lieder der Teutschen mit Melodien. Rééd. facsimilé de l'éd. de Berlin 1767-1768. 350 p. Hildesheim, G. Olms.
MOSER (Hans Joachim). **Das deutsche Sololied und die Ballade**. Cologne, Arno Volk 1957 (**Das Musikwerk**, numéro 14).
STEPHENSON (Kurt). **Romantik in der Tonkunst**. Cologne, Arno Volk 1961 (**Das Musikwerk**, numéro 21).
Das Wiener Lied von 1778 bis 1791. Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich (vol. 54).
Das Wiener Lied von 1792 bis 1815. Ibid. (vol. 79).

2. Chez les éditions Peters de Leipzig ou Francfort (avec le même Numéro de commande).

Alte Meister des deutschen Liedes. E. Moser (1600-1800) Numéro 3495
BEETHOVEN Sämtliche Lieder (67) Numéro 180
HAYDN **Kanzonetten und Lieder** (14 34) Numéro 1851
GLUCK **Lieder, Oden und Arien** Numéro 2250
Klassiker des detuschen Liedes. Vol. I (Albert à Schubert) Numéro 4545a
DOEWE (Carl) **Balladen und Lieder**. 2 vol. (Original) Numéro 2960 a/b
MOZART **50 Ausgewählte Lieder** (hoch) Numéro 4699a
29 Ausgewählte Lieder (hoch) Numéro 299a
WEBER **38 Lieder** (Original) Numéro 278

3. Editeurs divers

REICHARDT (J. Fr.) **Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik**. 2 vol. éd. par W. Salmen. Das Erbe Deutscher Musik, Numéros 58 et 59. Munich-Duisburg, G. Henle 1964 et 1970.
Lieder der Liebe und der Einsamkeit. Ed. par W. Serauky. Halle, Mitteldeutscher Verlag. s.d. (vers 1950-1955).
Lieder und Oden in Auswahl. Ed. par Fritz Jöde. Hanover, Nagel 1929.
ZELTER (K. Fr.) **50 Lieder**. Ed. par L. Landshoff. Mayence, Schott s.d. (préface 1932).
Lieder, Balladen und Romanzen. Ed. par F. Jöde. Hanover Nagel 1930.
Sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen für das Pianoforte. Rééd. facsimilé de l'éd. de Berlin 1811-1812. VIII/106 p. Musikantiquariat Müller-Buscher, D-9611 Laaber. Numéro 1496

MGG : Musik in Geschiche und Gegenwart.

NOTA : Les titres pourvus d'un astérisque sont ceux qui nous paraissent les plus utiles pour approfondir le sujet traité. Ceci ne concerne que les ouvrages, mais pas les articles (que nous conseillons de tous lire) et les partitions.

COLLOQUE
LES METHODES ACTIVES D'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE : BILAN D'UN MYTHE»

Organisé par les Ecoles Nationales de Musique de Châlon-s/Saône, de Dieppe et le mouvement d'Action Musicale.

Le Colloque «Les Méthodes Actives d'enseignement musical, bilan d'un mythe» s'est tenu les 22-23 et 24 février à Châlon-sur-Saône à l'initiative de l'Ecole Nationale de Musique, la Maison de la Culture de cette ville et le Mouvement d'Action Musicale.

Les travaux portèrent sur l'analyse musicale, pédagogique, idéologique et sociale de différentes méthodes officiellement définies comme «actives» telles que celles de Orff, de Martenot et de Willems et débouchèrent sur la définition des conditions d'une pédagogie de laquelle seraient étrangers aussi bien la rigidité et l'anachronisme des méthodes dites «traditionnelles» que l'ensemble des aspects que le colloque a critiqué dans les méthodes dites «actives». Afin d'enrichir cette réflexion les participants au colloque ont pu en outre échanger leurs multiples expériences pédagogiques dans les domaines musicaux les plus divers.

Nous vous proposons ici de prendre connaissance des principaux éléments de la synthèse des travaux du Colloque tels qu'ils furent définis au cours de la séance de clôture.

Il s'agit d'une synthèse qui se veut «dynamique», ne cherchant pas à clore un débat en cours tant il est vrai que des pistes multiples sont apparues au cours de ces trois jours. Cette synthèse se veut éclairage du débat et non pas conclusion. C'est d'ailleurs dans cet esprit que l'ensemble des participants a pris la décision de tenir l'année prochaine un second colloque permettant en particulier d'affiner et de poursuivre la réflexion engagée sur les conditions d'une pédagogie différente.

En ce qui concerne les «méthodes dites actives», le colloque s'est plus particulièrement attaché à étudier les trois méthodes les plus répandues en France : ORFF, WILLEMS, MARTENOT. Il s'est efforcé d'en définir leur champ d'application et d'évaluer leur influence sur les milieux de la pédagogie musicale. Par ailleurs la réflexion a tenté de dégager les grandes caractéristiques et leurs conséquences sur l'éducation musicale des enfants à partir des techniques pédagogiques mises en oeuvre, de leurs grandes options philosophiques et de la manière dont elles sont pratiquées. Dans un deuxième temps, les participants au colloque ont mis en évidence la nécessité d'opposer à ces méthodes «idéalistes» une pédagogie prenant ses sources dans le réel et orientée vers une transformation de cette réalité.

1) Les «Méthodes Actives», contrairement à ce que certains pouvaient penser à l'ouverture du colloque, apparaissent comme étant toujours **une force pédagogique importante tant sur le plan matériel que spirituel.** Elles restent en effet d'une part appliquées «à la lettre» dans de multiples institutions d'animation ou d'éducation, d'autre part elles servent de référence, de modèle ou d'idéal pour de nombreux enseignants actifs ou en formation, confrontés aux contradictions de leur fonction et qui recherchent, à tort ou à raison, une méthode structurée, cohérente et «rassurante». Cela, les échanges d'expériences et les apports d'informations l'ont largement mis en évidence. Le sujet est donc loin d'être dépassé et la critique sur les méthodes actives doit se poursuivre activement même s'il y avait lieu de contribuer à mettre en place une ou des pédagogies différentes.

2) Les grands axes de l'analyse des «Méthodes Actives»

- Les «Méthodes Actives» occultent les conditions sociales et culturelles d'accès à la musique, la définissant comme à la portée de tout le monde a **priori**. S'appuyant sur une conception particulière de la nature même de la musique incluse en général dans leurs principes fondamentaux (1), les Méthodes Actives s'efforcent ainsi de faire échapper la musique et l'éducation musicale à la réalité.

- Les «Méthodes Actives» visent à faire échapper l'enseignement musical à la musique elle-même, plus exactement à la réalité de la musique. Ne prenant pas en compte l'ensemble de la réalité sonore, elles construisent un monde musical à part, qui est souvent spécifique à la méthode (ORFF et les Shulwerk, Martenot et les formules d'apprentissage de rythmes et de mélodies, Willems et la musique tonale occidentale par ex...). Tout se passe comme si, devant la diversité de la réalité musicale, les promoteurs des «Méthodes Actives» et leurs disciples ne voyaient d'autres solutions

(1) musique pour tous, musique «vitale», musique baume de la vie...

que de couper la musique de ces réalités.

- Le débat sur les «Méthodes Actives» pose le problème des institutions dans lesquelles elles sont pratiquées ou qui cherchent à les promouvoir.

On peut en effet relever deux séries d'idées véhiculées ou consécutives à l'implantation des méthodes actives.

- une illusion : celle que les «Méthodes Actives renouvèleraient le contenu de l'enseignement musical. En réalité il a été largement démontré que, si les méthodes changeaient, le type de musicien «construit» par les Méthodes Actives restait le même. On peut même s'interroger sur l'efficacité technique des méthodes actives dans l'acquisition de connaissances.

- c'est la 2ème idée : celle que la musique et sa pédagogie pourraient s'enseigner en quelques stages, en quelques jours. Même si la lettre des méthodes en question n'avait pas cette prétention, les institutions qui les ont diffusées en sont vite arrivées à cette situation. Les participants au Colloque ont d'ailleurs vigoureusement protesté contre les nouvelles dispositions du Ministère de l'Education qui prévoient 48 h de formation musicale pour les futurs instituteurs dans les écoles normales.

On en arrive alors à ce fait que les «méthodes actives» renforcent objectivement deux orientations du Pouvoir :

La première, d'ordre économique, est de mettre en place des formations musicales au rabais. La deuxième, d'ordre idéologique mais dont les motivations recoupent la première, est de développer l'idée que la musique, simple moyen de divertissement, n'aurait pas de fonction réelle de connaissance et que, progressivement, il conviendra de remplacer éducation musicale par sensibilisation, formation par «animation».

3) Les perspectives pédagogiques

Après avoir manifesté une vive inquiétude sur le «piège» que constituait pour les enseignants, la situation décrite plus haut, le colloque s'est efforcé de définir les conditions d'une **pédagogie différente** sans retomber dans l'élaboration d'une nouvelle méthode, ni se contenter de «recettes éducatives».

- Les pédagogies de la musique (aussi bien les «méthodes actives» que les méthodes «traditionnelles») partent, en général, de **l'idée** que leurs promoteurs, leurs enseignants se font de la musique. Il ne conviendrait plus alors que de se donner les **moyens** (toujours insuffisants !) d'apprendre **cette** musique.

A l'inverse de cette démarche positiviste, il faudrait plutôt tenter de partir **des conditions réelles** dans lesquelles les pédagogies évoluent (personnalités des enseignants et des enseignés, conditions matérielles, institutions, contexte géographique, politique, clivages sociaux et culturels, types de musiques différents, etc.). En ce sens les participants au colloque développèrent le concept de «**pédagogie dans le réel**». A noter toutefois qu'il ne s'agit en aucun cas de fonder une pédagogie sur l'acceptation soumise de cette réalité mais bien d'imaginer **une pédagogie capable de transformer cette réalité**, orientée vers la prise en main par les formés des différents aspects de l'enseignement.

- Ceci étant posé, qu'est-ce-que la «réalité» pour un enseignant de la musique ? Qu'est-ce- que la «réalité de la musique ?

Toutes les «méthodes actives» comme, du reste, les méthodes «traditionnelles» supposent une certaine conception de la musique à partir d'un aspect de la réalité et globalisent à l'ensemble de la musique cette réalité.

A l'inverse de cette attitude, une pédagogie musicale «dans la réalité» doit admettre l'impossibilité de cerner a priori la réalité de la musique (trop diverse, trop liée à la perception de chacun, trop déterminée par des schémas socio-culturels, etc.), poser cette impossibilité comme condition même de la pédagogie et supposer le but de l'enseignement comme étant de tendre à approcher toujours mieux cette réalité (et non comme un point de départ fixé sur une seule hypothèse).

En ce sens, on peut approcher le réel dans **l'ensemble** de sa dynamique : par exemple tenir compte des rapports de la musique avec la réalité sociale, politique, matérielle pour comprendre l'évolution de la facture instrumentale, des formes musicales, etc.

En s'appuyant sur ces premiers éléments de réflexion, on peut mieux définir un travail qui prendrait en compte aussi bien les nécessaires techniques pédagogiques d'approche des phénomènes sonores que l'apprentissage réel des connaissances nécessaires à une pratique musicale responsable.

C'est la base sur laquelle la réflexion, enrichie par la confrontation des expériences, pourra se poursuivre au prochain colloque.

Colloque «Les Méthodes Actives d'enseignement de la musique, bilan d'un mythe» - 22-23-24/2/1980.
Ecole Nationale de Musique
5, place du Chatelet
71 CHALON SUR SAONE

Mouvement d'Action Musicale
8, rue du Gal Koenig
59230 ROSULT

UN LISZT OUBLIE *

LE LISZT DES MELODIES

par S. MONTU

La période 1861-1878 et les dernières mélodies

Dix-huit années vont s'écouler avant que LISZT se remette à la composition d'oeuvres vocales. Dix-huit années occupées presque exclusivement par la composition d'oeuvres religieuses : **«Christus»**, **«Légende de Sainte Elisabeth»**, **«Missa Choralis»**, **«Légende de Sainte Cécile»**, **«Légende de Saint-Christophe»**, **«Deux Légendes pour piano»** ainsi que la **«Troisième Année de Pélérinage»** en rapport étroit avec les fréquents séjours du musicien à Rome et à la Villa d'Este (27).

1879 et 1880 sont marquées par la composition et l'édition d'une douzaine de mélodies. Quelques voyages et séjours dans les capitales européennes coupent sa vie romaine partagée entre la composition et l'enseignement. L'ensemble de ses oeuvres vocales est empreint tour à tour de foi, de gravité, de réflexions profondes ou philosophiques malgré les différences plus apparentes que réelles que l'on y décèle.

- **«Und sprich»** (Invocation). Une ambiance mystique plane en cet hommage à Dieu qui règne sur le soleil et les éléments ; la voix y tient un rôle primordial qui alterne avec les accords extatiques dignes de l'orgue amenant une lumineuse conclusion autour de **Fa** Bémol et **Ré** Bémol.
- Pleine de foi et d'espérance, l'âme demande aide et protection à Dieu tandis que les cloches du couvent voisin égrènent leurs sons clairs **«Ihr Glocken von Marling»** (les Cloches de Marling). Le contraste est frappant entre la voix «legato» qui ne contient guère ses élans et les accords monotones, peu modulants, en croches immuables comme le tintement d'un angélus.
- Sans concession aucune au rythme de barcarolle, un drame de la mer se joue **«Die Fischerstochter»** (la Fille du Pêcheur). Poétiquement deux images évoquent les deux personnages : l'hirondelle, messagère des êtres aimés qui restent à terre, la mouette qui suit l'embarcation du pêcheur, messagère de celui-ci. Le drame éclate, l'ouragan s'élève, la barque a sombré, le silence s'établit fatal, c'est la destinée inexorable ; le Fa grave répété en rythme brisé sonne comme le glas.
- Toujours en 1879, LISZT retient un sonnet qu'Alfred de MUSSET écrivit en 1840 **«Tristesse»**. Certainement composé à une période sombre qu'il traversait, le musicien, d'emblée, par d'expressives appogiatures et des accords de septième diminuée, crée un climat d'amertume, de désespérance, auquel le récitatif de la voix dans le grave donne au premier quatrain toute sa signification. Une nouvelle ambiance, plus sereine caractérise le début du deuxième quatrain en Majeur, mais le poète comme le musicien sombrent à nouveau dans l'amertume. L'un et l'autre dans un sursaut lyrique, font l'apologie de la vérité éternelle (premier tercet) : claire tonalité de **La** bémol sur des accords parfaits, phrase ascendante animee ; déjà, la brusque et significative modulation en **fa** dièse mineur ainsi que l'interlude angoissé laissent présager l'épilogue. Après un récitatif désolé le second tercet est dominé par l'anxieux intervalle de quarte diminuée suivi de lents accords appoggiaturés, c'est le néant, seules, les larmes, les souffrances du coeur ne sont pas vaines. Chef d'oeuvre d'expression, chef d'oeuvre de prosodie, telle nous apparait cette mélodie où chaque note met le mot en valeur lui rendant son sens profond.

Au terme de cet aperçu chronologique, sélectif de gré ou de force, on regrette que deux mélodies sur des textes français n'aient pu y figurer en raison de leur absence du circuit commercial français quelles qu'en soient les éditions, française ou étrangère, récente ou ancienne. E. HARASZTI les signale en ces termes (28) : **«Jeanne d'Arc au bûcher»** - A. DUMAS Père - 1845 - est déjà un poème symphonique... mais surtout **«LeVieux Vagabond»** de BERANGER (1848) où l'on trouve déjà des accents de la **«Symphonie de Dante» et même des** «Préludes».

* *Voir l'EDUCATION MUSICALE No 266-267*

Le Langage de LISZT dans ses Mélodies

Il semble utile de récapituler, de compléter, de classer les particularités de forme, de langage harmonique, d'emploi du piano mentionnées au hasard des brefs commentaires précédents.

A) **Les Formes** : Elles sont très rarement régulières et gravitent avec beaucoup de fantaisie autour de la forme strophique, du lied, de la forme binaire, de la phrase-lied et de la ballade romantique.

1) **La Forme Strophique** peut se présenter avec ou sans refrain. Dans les deux cas, la dernière strophe est plus ou moins modifiée : **«Mignon»**, **«Comment disaient-ils ?»**, **«La Vierge de Cologne»**, etc. L'une des dernières mélodies **«Les Cloches de Marling»** retient l'attention. Musicalement et poètiquement une longue phrase évoque le joyeux tintement des cloches. Après un interlude pianistique, le thème initial revient brièvement, ce qui pourrait faire penser à une seconde strophe, mais poètiquement on remarque deux vers et non quatre ; LISZT respectera le même nombre de phrases musicales en répétant le deuxième vers trois fois. Une véritable invocation à ces cloches, messagères de l'esprit saint, s'élève. Dès la cinquième mesure le chant dévie mélodiquement et tonalement. Par la placidité et la sérénité qui se dégagent des répétitions du vers, il s'éloigne de plus en plus de la première strophe pour se terminer dans une douceur mystique. Nous sommes en présence d'une forme ambigüe, d'un compromis entre la strophe et son **«double»** ou la forme binaire.

2) **Forme Lied** : Ni dans la première période (1840-1850), ni dans la seconde (1859-1860) LISZT ne renie la forme lied dans laquelle il est d'usage que la troisième partie A' rappelle, sans jamais la reproduire exactement comme dans la sonate, l'exposition A. de troisième volet modifié peut aussi être développé ou tronqué : **«Le Pâtre» «Oh ! quand je dors»**, **«Sérénade»**. Une mention particulière doit être réservée à **«La Tombe des Aieux»**, seule, la gamme initiale crée le lien architectural entre A et A' ; une douleur plus humaine a fait place à la dignité du lugubre cortège entrant dans la crypte.

3) **Phrase-Lied développée** : Elle comporte généralement un court rappel du début et convient aux pièces de dimension modeste : **«Comme un lys parfumé»**, **«Comment»**, etc.

4) **Forme binaire** : LISZT en use assez peu et avec beaucoup de liberté n'en respectant jamais la structure tonale. Il lui adjoint souvent une coda : **«La Paix sur les sommets»** et **«le Sapin Solitaire»** en sont deux exemples remarquables et typiques.

5) **La Ballade Romantique** : N'ayant aucun point commun du point de vue structurel avec la ballade médiévale, la ballade romantique dont GOETHE fut l'instigateur avec ses poèmes strophiques, est le plus souvent de caractère épique ou narratif. Musicalement, cette forme se plie librement à la coupe et au sens poétiques. La plupart des mélodies de LISZT longuement développées et à épisodes répondent à ces critères : **Ballade du roi de Thulé** (appellation de GOETHE lui-même), **l'Enfant du pêcheur, la Lorely, Nonnenwerth** (ou Légende d'Hildegarde et de Roland), **la Fille du pêcheur.**

6) **Formes ambigües** : a) **«Ich möchte hingehn»** (Dernier sommeil) Lied démesuré et libre ? Poème vocal (l'équivalent en une dimension moindre du poème symphonique) ? cette dernière dénomination parait plus logique. Toutefois le plan est facile à établir et l'on s'aperçoit que la variation mélodique et rythmique n'en est pas exclue.

Volet I ou A d'un grand Lied - a (1 à 9) b (10 à 23) a' (24 à 38) (en résumé forme lied a-b-a')

Interlude (38 à 43) sur thème initial

Partie centrale ou Volet II ou B d'un grand lied basée sur la variation

1) Variation mélodique (44 à 59) sur le thème initial (caractère très nouveau)

Interlude (59 à 67-68) sur la variation 1

2) Variation rythmique (67-68 à 97) sur le thème initial

3) Episode opposé et étranger au thème initial (98 à 116) Grande stabilité tonale et rythmique

Caractère quasi séraphique maintenu pendant l'interlude.

Volet III ou A' d'un grand lied : a (117 à 125) b (126 à 138) a' modifié et très tronqué (139 à 147)

Long point d'orgue (148 & 149) qui amène la **Coda** sur la variation 1

On peut constater que la forme lied et la variation coexistent en cette longue et très belle mélodie qui n'engendre nulle lassitude.

b) **«Les Trois Tziganes»** Il s'agit d'une suite de tableaux sans autre thème conducteur que la gamme tzigane, donc impossibilité d'en définir la forme ; seule la dénomination indiquée ci-dessus pourrait convenir : «Rapsodie pour piano et voix» (non pas chant car la voix déclame, récite plus qu'elle ne chante).

c) **«Tristesse»**. En dehors de la construction traditionnelle du sonnet aucun plan n'existe. Le musicien commente, il suit pas à pas le poème, soulignant chaque intention exprimée par les mots. La cellule initiale, toujours présente assure l'unité et la continuité de la pensée musicale. Elle revient comme un leit-motiv désolé



B) Harmonie et Mélodie

Harmonie et mélodie sont inséparables; selon les cas la mélodie est issue de l'harmonie formant un ensemble parfaitement homogène dont aucun élément ne peut être soustrait **«Joies et Souffrances»**, ou bien la mélodie règne en maitresse, l'harmonie devenant un soutien, un enrichissement sans autonomie : **«O Toi qui nous vient du Ciel»**, **«Quels rêves doux et merveilleux»**. Dans une même oeuvre les deux conceptions peuvent coexister : les strophes de **«Mignon»** illustrent le premier cas tandis que le refrain s'applique au second.

L'harmonie riche et modulante de LISZT met en valeur certains accords dont il use d'une manière très personnelle pour l'époque. Au premier rang de ceux-ci se place l'accord de **Sixte et Quarte** auquel il confie un nouveau rôle harmonique et esthétique très important.

Il amène tour à tour :

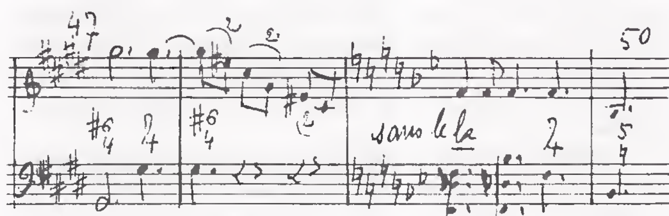
- **Modulation inattendue** : La sixte et quarte attaquée après un mouvement chromatique contraire aux parties extrêmes n'est pas une innovation de LISZT mais il en use avec adresse pour imposer une modulation éloignée et créer un effet de surprise (**«Oh ! quand je dors»** - mes. 43 & 44 - modulation de Fa dièse mineur à Fa Majeur).
- **Rentrée** du thème dans un ton souvent éloigné : **«Amour céleste»** (mes. 35)
- **Nouvelle Idée** : 2e strophe du **«Roi de Thulé»** (mes. 38)
- **Eclairage nouveau** : Premier tercet de «Tristesse»
- Il souligne le **Sommet d'une progression** : **«La Tombe des aieux»** (mes. 48 & 50)

Les exemples peuvent être multipliés.

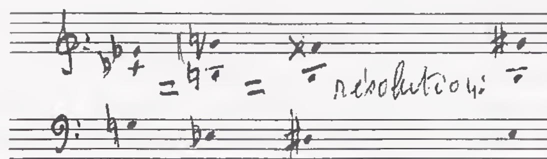
De l'accord de **Septième diminuée**, LISZT use et abuse. Les poèmes de caractère dramatique qu'il a retenu sont nombreux ; les accords de septième diminuée de l'accompagnement en accentuent l'anxiété, la douleur, le désarroi qui y règnent, de plus, ils engendrent de sombres intervalles diminués ou chromatiques à la ligne vocale : **«Où court-il»** ? Lorsque la septième diminuée est employée sur pédale ou appogiaturée, elle prend une expression intense, même mélodramatique : **«Mignon»** (mes. 1-2-3-7-8). Dans **«Comment»**, l'accord terminal (7e diminuée) laisse l'auditeur sur une impression d'inquiétude, de résignation conforme à l'esprit de Henri HEINE.

Les **Notes Altérées et les Notes Etrangères** sont beaucoup plus qu'un artifice ou un enrichissement harmoniques. Qu'il s'agisse de notes de passage chromatiques, de broderies, d'appogiatures, elles apportent chez LISZT, comme chez tous les romantiques une note trouble ou inquiète, sensible ou tendre, selon le conteste harmonique qui les supporte : **«La Loreley»** (mes. 15-16 etc. appogiatures douloureuses ; mes. 52-53-56-60 appog. traduisant la passion, l'admiration). Essentiellement vocales, les notes altérées donnent une grâce indicible à la ligne du chant : **«Oh ! quand je dors»**.

Les Modulations - en dehors des oeuvres mystiques assez unitonales, les modulations sont fréquentes, souvent éloignées, les plus intéressantes étant les modulations enharmoniques ; l'un des exemples les **plus** remarquables est encore dans **«La Loreley»** aux mesures 47 à 50, de **Do** dièse Maj. (**Ré** bémol) à **Si** bémol.



D'un tout autre ordre est l'emploi de l'enharmonie aux mes. 18 et 19 du **«Sapin Solitaire»**. L'accord de quinte augmentée partage l'octave en trois tierces Majeures, ce qui lui permet d'appartenir à trois tonalités et ainsi de se résoudre dans une tonalité inattendue, selon le schéma suivant —



L'accord de septième diminuée qui assure le partage de l'octave en quatre tierces mineures appartient par l'enharmonie à quatre tonalités différentes (voir mes. 32 & 33 de la même mélodie :



La modulation ancienne et très fréquente à la tierce Majeure inférieure est traitée par LISZT avec une conception nouvelle dans le **«Sérénade»** (mes. 12-13 et 81-82) selon le schéma «a». FAURE adoptera cette forme. Apparentées à cet enchainement «fauréen» les mesures 40 & 41 de «l'Enfant du Pêcheur (voir «b») sont charmantes.



Les Accords sur Pédale jouent dans les mélodies un double rôle : traditionnellement ils enrichissent le langage **«Comment»** (mes. 3-16-33-34), d'autre part, ils se prêtent aisément à l'évocation d'une image, d'un décor fixe, quelle que soit la mobilité de la courbe mélodique : prélude et début du chant de **«l'Enfant du Pêcheur»**

C) Rôle du Piano

Dire du piano qu'il soutient, commente ou illustre la mélodie est banal. Ce triple rôle pouvant s'appliquer à tous les compositeurs de l'époque romantique y compris LISZT ; le piano du virtuose qu'il était va beaucoup plus loin, recherchant les effets sonores, orchestraux, pittoresques, établissant les dialogues avec la voix, la doublant, l'amplifiant ou s'y opposant par le rythme.

Comme chez SCHUMANN (c'est un des rare point commun entre les deux compositeurs) les Préludes, Interludes, Postludes annoncent et prolongent l'atmosphère qui enveloppe la mélodie.

L'intérêt pianistique ne faiblit jamais sans pour autant que le chant en souffre bien au contraire.

Rarement, le clavier joue, chez LISZT, un simple rôle

harmonique à la manière de celui des strophes de «**Heidenröslein**» (la Rose sauvage) de SCHUBERT ; seules quelques mélodies brèves et lentes ou quelques épisodes courts sont soutenus par un accompagnement au rythme uniforme et aux harmonies traditionnelles («**Quels rêves doux et merveilleux**») laissant au chant, à lui seul et à l'interprète le soin d'exprimer la poésie et l'émotion du texte. En d'autres cas, l'instrument peut s'emparer du thème («**Comme un Lys parfumé**») ou exposer un contre-chant («**Sérénade**»). Les harmonies statiques, de soutien peuvent aussi créer une ambiance où règne la sérénité : «**O Toi qui nous vient du Ciel**» répond à cette conception, le piano y étant traité à la manière de l'orgue.

Le Piano Commentateur : L'instrument tient beaucoup plus fréquemment ce rôle grâce à l'harmonie, au rythme, au tempo. De ces éléments LISZT se joue avec une imagination, une habileté, une faculté d'adaptation surprenante. Par l'harmonie, par les accords où s'imbrique une ligne vocale parfois interrompue («**Loreley**» 5e strophe) il est l'annonciateur de l'idée, le lien entre les bribes de cette idée, il peut prolonger et mener à son complet épanouissement un thème («**Loreley**» - fin de la 4e strophe sous la tenue du **Fa** dièse).

Les progressions harmoniques donnent une nouvelle dimension à la pensée («**Je voudrais te voir encore**» - mes. 9 à 15). Auxiliaires des répétitions du vers, elles évoquent dans «**La Paix sur les sommets**» l'immensité du paysage alpestre. Aux images de faste, de puissance, d'héroïsme est liée une intervention pianistique faite de larges et pompeux accords entrecoupés de rythmes brisés («**Le Roi de Thulé**») - fin de la 2e strophe, («**Enfant si j'étais Roi**» - mes. 12 à 24).

Le rythme et le mouvement créent l'ambiance suggérée par les vers. Sans le piano pourrait-on imaginer l'agitation qui s'empare de l'âme dans «**Joies et Souffrances**», la chaleur, l'ardeur enthousiaste de cette «**Joie d'amour**», pourrait-on frissonner à ces vents d'automne, à ce vent glacial qui soufflent sur la montagne («**Les Vents rafraichis**») ; sans la lancinante formule initiale, leit-motiv de «**Où court-il ?**» imaginerait-on l'angoisse de ce chemineau à la recherche de son pays natal ; quel artifice pourrait mieux que cette gamme à l'octave grave du chant suggérer le «vide» lugubre de la crypte, qui permettrait mieux que le chromatisme des accords peindre l'accablement devant la mise au tombeau de la dépouille du chevalier ? («**La Tombe des Aieux**» - 1e & 3e strophes).

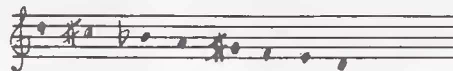
Dans un esprit différent, le piano volubile fait ressortir toute l'insouciance charmante et un peu désuète qui se dégage de la poésie de Victor HUGO «**S'il est un charmant gazon**».

Parfois un dialogue s'établit entre la voix et l'instrument bien que les effets recherchés ne soient nullement identiques : N'est-ce pas «l'orgue» qui répond à l'officiant dans cette «**Invocation**» à la nature, création de Dieu ? Dans «**La Fille du Pêcheur**», après les accords angoissés du piano, la voix solo évoque l'image immobile et triste du marin symbolisant ainsi sa solitude sur son bateau. Avec un tout autre esprit, le vide de l'âme que MUSSET a si éloquemment chanté dans «**Tristesse**» ne saurait être mieux exprimé que par la seule ligne vocale dénuée de tout secours instrumental aux instants où la désespérance plane irrémédiable.

Le Piano Illustrateur de la Mélodie. Il prend alors un aspect descriptif, pittoresque et très vivant ; il plante le décor et par là même s'oppose délibérément au chant. L'un et l'autre se placent sur deux plans différents.

Est-ce le piano que l'on entend ou une guitare ? Immédiatement notre imagination nous transporte en Espagne : «**Comment, disaient-ils**» ?... fuir les algazils ? ces algazils redoutés des galants, on les devine, les guitares se taisent ; moqueuses, les belles répondent comme les coquettes de tous les pays, l'accompagnement devient alors banal. L'instrument ne commentait pas, il nous transportait sous d'autres horizons. Mais quand les galants emploient le langage de tous les amoureux (3e strophe) l'accompagnement perd sa personnalité tandis que les belles laissent trainer leur voix si alanguie que le piano s'est tu pour les mieux écouter.

Ces traits, ces dessins rapides et fulgurants qui frappent nos oreilles, ne viennent-ils pas du campement des «**Trois Tziganes**» ? où le piano devient le fantaisiste cymbalum. Grâce à l'instrument, nous sommes d'emblée des spectateurs curieux devant cette tribu nomade ; leur musique étrange, leur gamme à deux secondes augmentées vont nous surprendre. Si nous en doutions encore nous comprendrions vite que «**le violon est l'instrument-roi de la musique bohémienne**» en entendant le clavier-violon au rythme endiablé s'escrimer dans le suraigu accompagné par le «**cymbalum**» en doubles-croches égales. Et voici que tout près, des traits fuyants, pianissimo, à l'allure rapsodique se dissipent dans le lointain, nous parviennent irréels, presque aussi insaisissables que les mouvantes volutes de fumée de la pipe du deuxième tzigane. Mais connaissons-nous la danse de ces nomades ? quelques mesures d'un piano-solo orchestral vont nous faire découvrir leurs ébats irrésistibles et nerveux qui ne troubleront pas le rêve du troisième tzigane. C'est le silence, à peine rompu par des trémolos pianissimo, se perdant au loin comme les vibrations de la cymbale suspendue. La danse encore plus ardente, le piano-cymbalum toujours, indiscipliné font revivre aux yeux et aux oreilles du spectateur étranger ces nomades aux habits déchirés mais ivres de liberté.



En une telle page, le clavier a un rôle primordial, les mots expliquent, précisent mais le chant n'existe pas à l'état pur, il passe l'arrière plan. Quand le tableau tzigane aura laissé la place à la réflexion philosophique, l'instrument s'effacera, et seule, la gamme dite tzigane estompée sourdement dans le grave nous remémorera le camp des bohémiens.

«**Le Pâtre**». Si, en un long prélude, le piano assume encore un rôle «instrumental» en nous faisant entendre un air de chalumeau, il évoque aussi les vastes alpages où résonnent la

démarche du pâtre et les clarines des troupeaux. Par sa poésie, SCHILLER nous transporte vers des horizons sereins propices aux échos de la voix et des chants : on peut imaginer un «cor des Alpes» (Alphorn) lançant quelques notes, la voix lui répond aussitôt (mes. 24 à 28 / 32 à 36) le coucou chante, l'instrument lui répond. Plus loin c'est encore le clavier qui esquissera en soliste le murmure du ruisseau (mes. 47 à 50) et qui, dans une charmante phrase (mes. 53 à 58) égayée par le tintement des clarines, nous fera goûter les charmes de la vie pastorale qui, hélas, ne dure qu'un temps : les cinq dernières mesures très sombres annoncent avec regret la mauvaise saison ; les deux ultimes notes à vide (fa dièse-ré) sonnent comme un adieu du pâtre, du joueur de chalumeau.

Nous ne quitterons pas «**Guillaume Tell**» avec «**L'Enfant du Pêcheur**». L'eau attirante, fescinante, habitée par une ondine maléfique est le principal acteur. Le long prélude nous révèle le thème de l'enfant, souple et charmant. Les battements des doubles notes (mes. 12 à 18) évoquent, le clapotis des eaux, ils sont aussi le lien entre le prélude proprement dit, la première, puis la seconde strophes. Dès le début de celle-ci, la tension monte jusqu'à «l'agitato» (accord de septième diminuée sur si dièse), déjà l'eau caresse la poitrine de l'enfant, le drame est consommé cependant qu'une voix timidement surgit du fond des eaux, doublée à l'octave grave. Le piano ne joue plus aucun rôle ; l'ondine ensorceleuse demeure seule, triomphante et sournoise, elle a attiré le dormeur, l'a entrainé en son sein.

«Ich Locke den Schläfer,
Ich zieh' ihn herein.»

Le postlude ramène sur des accords immuables le thème initial ; est-ce l'apparition du fantôme de l'enfant ?

LISZT ne manque jamais d'adapter le rythme et l'écriture de l'accompagnement à l'image évoquée par le poète. Il obéit à cette optique lors de l'exposition de «**la Fille du Pêcheur**», le balancement tranquille des eaux du port, représenté par l'alternance noire-croche persistera tout au long de l'exposition. Nous sommes en présence d'un drame à épisodes auquel le clavier va se soumettre devenant rapide et volubile comme le vol de l'oiseau, statique comme le marin isolé sur sa barque, mouvementé et tumultueux quand l'ouragan se lève, désolé, lugubre en ces accords dissonants soulignés pas le rythme inexorable blanche doublement pointée-croche, quand la voix profère ces mots «**Quand l'oeil reste sans larmes, la vie nous semble trop lourde**».

Cette coexsitence d'un piano tour à tour suggestif, descriptif, commentateur, nous la retrouverons à un plus haut degré dans «**La Loreley**» antérieure de près de quarante années à «**la Fille du Pêcheur**». Le court prélude, par son arpège descendant initial sur une septième diminuée crée le climat inquiet, incertain de la première strophe toute empreinte de la tristesse du poète. Le thème composé d'une série de courtes cellules est haletant, haché, il engendre et amplifie la mélodie, il est à la fois soutien et commentateur.

L'interlude brusquement débute par un mouvement de barcarolle, il suggère la vue du fleuve.

Au cours des trois strophes suivantes, le clavier n'abandonne pas l'esprit de l'interlude, il devient le partenaire de la voix, il assure le lien entre les phrases ou fragments de phrase, exposant ou doublant la ligne du chant. Le court interlude est occupé par le piano solo exposant le second grand thème de l'ondine ; dès que la voix reprend ce thème, la barcarolle s'estompe : l'image de l'ondine est présente, elle seule doit attirer les regards, d'où l'effacement du clavier. Peu à peu, accompagnant son «chant mélodieux», le piano s'unit à nouveau à la mélodie dont il exaltera l'épanouissement sous la pédale vocale supérieure de Fa Dièse.

L'interlude appartient plus à la quatrième strophe qu'à la cinquième, une simple gamme descendante sur la sixte et quarte de **si** mineur suffit à ramener l'inquiétude initiale, mais inquiétude très agitée par la présence d'une pédale intérieure en notes répétées. Ce n'est plus le poète pensif qui est en scène, mais le batelier saisi d'épouvante à l'approche du rocher. L'instrument, commentateur éloquant cède le pas au piano descriptif au moment où les vagues se font meurtrières, les gammes chromatiques traditionnelles déferlent à la basse ; le batelier a disparu, le silence brutalement reviendra. Douloureusement, le poète «accuse» en un récitatif où le clavier perd toute individualité. Seule l'ondine demeure sur son rocher symbolisée par «son» thème qui s'effacera comme la barcarolle dont le rythme reparaitra sporadiquement «smorzando» tandis que sera prononcé comme un suprême reproche ce nom : Loreley !

C'est un véritable panorama de l'emploi du piano que LISZT présente en ce drame vocal exemplaire de l'intime pénétration de la merveilleuse ballade de HEINE par le compositeur.

Les exemples sont nombreux. Ils prouvent qu'il n'est plus question d'accompagnement chez LISZT mais d'un complément indispensable et indissociable du chant, d'une collaboration, d'une osmose entre poésie-chant-instrument.

(à suivre...)

EXAMENS ET CONCOURS

LYCEE EXPERIMENTAL
SEVRES
METIERS DE LA MUSIQUE
(Entrée en seconde de Musique 1979)

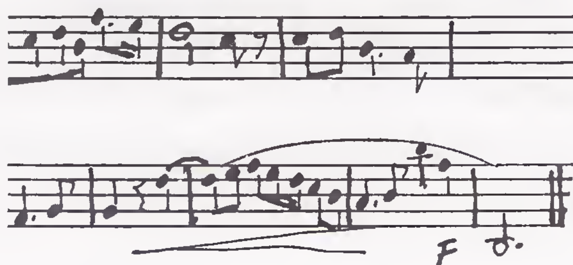
THEORIE MUSICALE

ez le Ton principal de ce fragment et la modulation
xte.
rdant les mêmes notes, changez le rythme de la 3ème
re.
ez sur portée, à partir d'exemples choisis dans le
, a) une quinte juste, b) une seconde mineure, c) une
majeure,

ez la signification des expressions ou signes suivants:

- vl -mg - f -p -

o et cantabile.



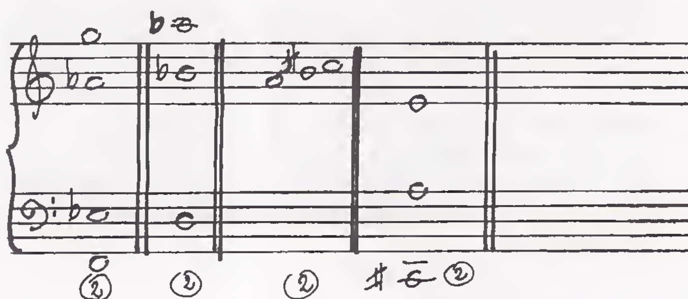
HISTOIRE DE LA MUSIQUE

nnez au moins une œuvre attribuée à chacun des
ositeurs suivants : Stravinsky, Schubert, Honegger,
, J.S. Bach, Debussy. Identifiez le compositeur et si
le, l'œuvre époque et forme. a) Concerto pour piano
Majeur de Mozart (1er mouvt.) b) Symphonie
tique de Berlioz, (5ème mouvt.).

TESTS MUSICAUX

nnez le nombre de sons entendus dans les accords ou
ts suivants

Donnez le nombre de sons entendus (joués rapidement) : 6 conjoints dans le grave de l'instrument, 7 disjoints dans l'aigu de l'instrument.

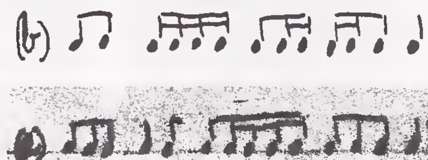


Indiquez le nom des instruments solistes entendus (concerto pour flûte et harpe de Mozart).

Que remarquez-vous entre ces deux fragments ?



Deux groupes rythmiques vous sont donnés : que remarquez-vous entre ces deux groupes (joués au piano sur une même note)



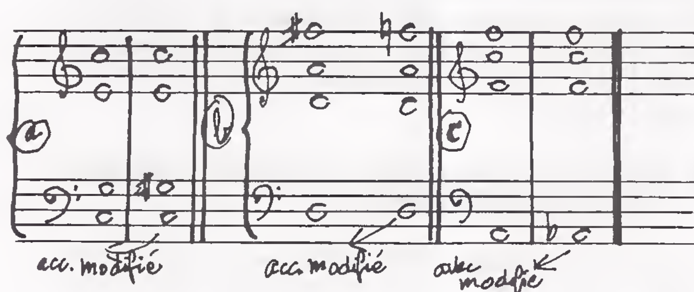
Cet exemple musical est joué deux fois.

Une version nouvelle est donnée que veuillez écrire sur portée (comportant les modifications nécessaires)



Ces trois accords seront écrits au tableau et joués deux fois.

Veuillez écrire sur portée la modification apportée à chacun d'eux (joués 2 fois).



SOLFEGE



---

o **CANDIDATS** qui pourront être admis aux concours ouverts en 1980 pour le recrutement de professeurs agrégés : **Education Musicale et chant choral : 43.**

Pour le recrutement de professeurs stagiaires dans les Centres pédagogiques régionaux : **Education Musicale et chant choral : 133.**

o La Ville de QUIMPER (Finistère) recrute par voie de concours sur titres et épreuves des professeurs à temps complet pour les disciplines suivantes :

FLUTE TRAVERSIERE – VIOLON – ALTO – VIOLONCELLE.

Une partie des horaires sera consacrée à des activités d'animation et de musique de chambre (en particulier en quatuor à cordes.

Recrutement en qualité de stagiaire. Indices bruts 433-801 en 9 échelons avec une minoration de 10% (sans minoration pour les titulaires du C.A.).

Dépôt des candidatures **avant le 31 Mai 1980, 17 h. 30 à la Mairie de QUIMPER (Service du Personnel) B.P. 531 - 29107 QUIMPER CEDEX.**

Renseignements : Mairie de QUIMPER (Service du Personnel) 29107 QUIMPER CEDEX. Tél. : (98) 95-01-69. Poste 337.
Ecole de Musique « Jef Le Penven», 22, rue des Reguaires 29000 QUIMPER. Tél. : (98) 95-39-64.

o **L'Académie de Musique Fondation Prince Rainier III de Monaco** (17, rue Princesse Florestine)

Direction : Jacques MOSCATO recrute : Un professeur de Piano (Temps plein de 20 heures hebdomadaires).
Date limite des inscriptions : 2 juin 1980.
Pour tous renseignements : Secrétariat de l'Académie : Tél. :(16) 93 30-23-17 (l'après-midi).

nOtre discOthèque

par
J. MAILLARD et A.M. POZZO DI BORGO

o MUSIQUE DE LA GRECE ANTIQUE - 33/30 HARMONIA MUNDI HM 1015 g.u.

Action généreuse à laquelle nous ne pouvons que souscrire, cette nouveauté HARMONIA MUNDI est vendue au bénéfice de la restauration de l'Acropole. Il regroupe les peu nombreux témoignages de musique grecque antique que nous connaissions, auxquels s'ajoute un fragment d'une oeuvre de Térence. Le réalisateur est Gregorio Paniagua à la tête de l'ATRIUM MUSICAE de Madrid riche d'une quantité d'instruments anciens reconstitués. Ce disque prend donc heureusement la relève du disque CEPEDIC réalisé il y a plus d'un quart de siècle par Emile Damais et qui a rendu à tous les enseignants les plus signalés services. Celui-ci séduira par sa variété et sa richesse d'information. Il illustre parfaitement la récente réédition du livre de Théodore Reinach, **La Musique grecque.**

X **o PERCEVAL LE GALLOIS - 33/30 ADES 14015 st.**

Cette nouveauté, j'en rendrai compte avec une tendresse toute particulière, car il reste le témoin sonore pratique pour une discothèque scolaire ou universitaire d'une réalisation que je considère comme remarquable : le film **Perceval le Gallois** d'Eric Rohmer dont je ne suis pas seul à souhaiter ardemment la rapide et éclatante réhabilitation sur tous les écrans. C'est une réussite cinématographique, tournée avec foi et enthousiasme par une équipe jeune, dynamique et profondément concernée par le travail que lui a proposé le réalisateur. Pour ce film, Guy ROBERT et les musiciens qui constituent aujourd'hui **l'Ensemble Perceval** ont mis au point une partition extrêmement intéressante, fondée sur des documents authentiques librement exploités. C'est un disque que je veux ardemment recommander aussi bien aux musiciens qu'aux littéraires ou aux historiens.

o CLERAMBAULT, L'oeuvre de clavecin & d'orgue - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 069-16330 st

De l'ancien Pays de Comminges où il trouve un hâvre de calme pour son travail et sa méditation, le jeune artiste Jean-Patrice Brosse envoie une intégrale de l'oeuvre de clavier de Louis-Nicolas CLERAMBAULT (1676-1749), intégrale réalisée sur deux instruments prestigieux : l'orque Sainte-Marie de la Cathédrale de Saint-Bertrand, sur lequel les deux ensembles du **Livre d'orgue de 1710 : Suites du 1er ton et Suite du 2ème ton** sonnent magnifiquement. Les deux **Suites** pour clavecin en Ut mineur et plus encore, en Ut majeur, sont tout à fait remarquables par la qualité de leur inspiration, notamment dans le grand **Prélude non mesuré** de tradition tout à fait française proche encore de Louis Couperin.

o SCHUBERT, Stabat Mater, Offertorium, Magnificat 33/30 ERATO STU 71262 st.

Deux de ces compositions religieuses de Franz SCHUBERT (1797-1828) sont datées de 1816 : son unique **Magnificat D. 486** et son second **Stabat Mater D.383.** Alors que le premier ne donnait une illustration musicale que pour les quatre strophes initiales de la séquence de Jacopone da Todi, ce second **Stabat** est sans doute la page religieuse de Schubert la plus importante à l'exclusion des Messes. Il ne fait d'ailleurs pas appel au texte latin, mais à la libre adaptation allemande du poète Klopstock. A ces deux pages de haute tenue s'ajoute ici un **Offertoire D. 963** qui est sans doute la dernière page entière de la main du musicien, composée en 1828 pour son frère Ferdinand. Ce programme attachant est interprété parfaitement par Sheila Armstrong (sop.), Hanna Schaer (alto), Alejandro Ramirez (ténor), Philippe Huttenlocher (bar.) l'Ensemble vocal de Lausanne. L'Orchestre de chambre de Lausanne (Philippe Corboz à l'orgue et Jean-Paul Goy au hautbois) sous la direction de Michel Corboz. **(Cassette MCE 71262).**

o LISZT, Concertos pour piano et pages pour piano - 33/30 HACHETTE Grands Musiciens 24 mono.

Présentation renouvelée partiellement d'une collection dont le succès avait été considérable, ce disque consacré à Franz LISZT (1811-1886) présente plusieurs excellents enregistrements : **la Rhapsodie numéro 11 en la mineur, les Réminiscences de Lucie de Lamermoor** de Donizetti ainsi que les deux **Concertos numéro 1 en mi bémol Majeur et numéro 2 en La Majeur** dans une excellente version d'Alfred Brendel de 1957 et 1964, accompagné par **l'Orchestre Pro Musica de Vienne** sous la direction de Michael Gielen.

o MOUSSORGSKI, pages symphoniques - 33/30 LE CHANT DU MONDE LDX 78574 g.u.

Une éblouissante **Nuit sur le Mont-Chauve** dans la version orchestrale de Rimsky-Korsakov, le **Prélude, les Danses persanes et le Cortège de Golitsine de Khovantstchina, l'Ouverture et la Polonaise de Boris Godounov,** deux fragments de **La Foire de Sorotchintzi (Ouverture et Gopak),** tel est l'éblouissant concert Modeste MOUSSORGSKI (1839-1881) que nous offre Evgueni Svetlanov à la tête de l'Orchestre National de l'U.R.S.S. Les enregistrements de musique russe sont actuellement suffisamment rares dans les nouveautés pour que nous attirions l'attention sur celle-ci, qui ne manquera pas d'intéresser nos élèves à plus d'un titre.

o TCHAIKOVSKI, Concerto pour piano numéro 2 - 33/30 LE CHANT DU MONDE LDX 78581 g.u.

Heureuse réédition de ce Concerto en sol Majeur op. 44, moins populairement apprécié que son aîné qui a puissamment contribué à la gloire de P.I. TCHAILOVSKI (1840-1893). Mais peut-être renferme-t-il plus de musique : en tous cas, sa substance musicale est merveilleusement mise en lumière par l'illustre Emile Guilels dialoguant avec la New-Philharmonia Orchestra sous la baguette de Lorin Maazl. C'est une reprise du CHANT DU MONDE.

o BIZET, Symphonie numéro 1, Jeux d'enfants - 33/30 PHILIPS Trésors classiques 9500 443 st.

Ce charmant programme, tout désigné pour les discothèques scolaires, mais aussi pour celles des gens de goût, réunit deux pages de Georges BIZET (1838-1875) qui sont pleines de jeunesse et de tendresse. En premier lieu, ces **Jeux d'enfants** orchestrés en 1873 et qui retiennent cinq des treize pièces de la Suite originale pour la piano : Marche **(Trompette et tambour),** Berceuse **(La poupée),** Impromptu **(La toupie),** Duo **(Petit mari et petite femme)** et Galop **(Le bal).** Le titre de **Symphonie numéro 1** étonnera peut-être pour cette oeuvre composée en 1855 et révélée seulement, après sa «découverte» par le britannique Parker : il rappellera à propos une oeuvre bien oubliée et que l'on verrait avec plaisir paraitre dans les catalogues : le diptyque Roma avec lequel Bizet connut un succès réconfortant. Ces deux oeuvres attachantes sont interprétées ici avec toute l'élégance souhaitée par le **Concertgebouw** d'Amsterdam sous la direction de Bernard Haitink.

o BRAHMS, Quintette avec clarinette - 33/30 DEUTSCHE GRAMMOPHON GESELLSCHAFT D.G.G. 139354 st. Importation POLYDOR

Couronné du **Prix Edison,** voici une rareté, en dépit du nom illustre de Johannes BRAHMS (1833-1897) et de l'exceptionnelle qualité de l'oeuvre. On en sait d'autant plus gré à DEUTSCHE GRAMMOPHON de nous offrir ce **Klarinettenquintett op. 115** qui s'inscrit dans la série d'oeuvres inspirées au compositeur par son amitié avec le virtuose Richard Mühlfeld. Cette oeuvre, qui succède au Trio op. 114 également avec clarinette, a été composée en 1891 atteste de la haute maturité et de la profondeur de sentiment du vieux maitre. Karl Leister et les musiciens de **l'Amadeus Quartett.**

o BRAHMS, Concerto pour piano & orchestre numéro 1 - 33/30 PHILIPS Trésors Classiques 9500 410 S.A. st.

o BRAHMS, Concerto pour piano & orchestre numéro 2 - 33/30 PHILIPS Trésors Classiques 9500 414 S.A. st.

Misha Dichter est un jeune pianiste d'origine polonaise dont nos lecteurs ont certainement suivi la jeune et remarquable carrière depuis le palmarès du Concours Tchaikovsky de 1966, bien qu'il ne soit guère venu en France à ma connaissance. Il est ici l'interprète énergique et sensible à la fois des deux concertos de Johannes BRAHMS (1833-1897) **Concerto en ré mineur op. 15 et Concerto en Si bémol Majeur op. 83.** Oeuvres-clefs, conçues à vingt-deux années d'intervalle entre l'autobiographique Concerto de 1854 et le Concerto d'artiste parfaitement maitre de son style, ils sont là telles deux colonnes du temple brahmsien, l'un fougueux et romantique, l'autre mûr et d'une riche pâte. Misha Dichter a su en pénétrer parfaitement la subtile densité, sans toujours aller à l'austérité qui ne sied pas encore à son âge. L'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig est un interlocuteur remarquable dirigé par un chef d'envergure, bien connu du public français, Kurt Masur.

o VERDI, Quatre pièces sacrées - 33/30 DECCA GP 359/7711 (SET 602) st.

Publications ultimes de Giuseppe VERDI (1813-1901), ces quatre pages sacrées consistent en un **Ave Maria, un Stabat Mater, les Laudi alla Vergine Maria** et surtout un **Te Deum** pour soprano solo, double choeur et orchestre. Elles n'apportent pas grand chose à la gloire de l'auteur de **Traviata.** La présence de Sir Georg Solti à la tête des choeurs et de l'Orchestre Symphonique de Chicago (chef des choeurs : Margaret Hillis), les qualités vocales du soprano solo Josephine Ann Pickens ne réussissent guère à convaincre. Sans doute n'est-ce là qu'un avis personnel et qu'il ne manquera pas d'amateurs (et je pense que la population d'origine italienne de Chicago a été très sensible à cette réalisation) pour saluer cette nouveauté d'une Maison dont nous avons eu tant à nous louer, qui nous a procuré, dès les premiers jours du microsillon d'incomparables plaisirs : j'ai nommé la Firme DECCA, dont nous venons d'apprendre avec peine la disparition. Comme nous l'apprenaient les pages roses des anciens dictionnaires : Dieu nous l'a donnée, Dieu nous l'a reprise, **te deum laudamus** ! Mais ce **Te Deum** de 1898 est malgré tout assez morne.

o GRIEG, Peer Gynt - 33/30 DECCA GP 359/7712 SxL 6901) st.

Nos amis s'étonneront sans doute de la multiplication des références chiffrées que j'ai données pour ces deux dernières nouveautés. Mais, exprimant une fois encore mon regret de voir disparaitre une Firme aussi prestigieuse que DECCA, je relève le maximum de références données sur ces nouveautés pour en faciliter l'éventuelle commande. Je dis bien l'éventuelle, car il semble dans l'état actuel des choses, impossible d'obtenir le moindre enregistrement de ce catalogue qui, en 1952, a révélé aux Français le disque microssillon avec en premier lieu **Les quatres Saisons** de Vivaldi, puis peu après, les **Concertos brandebourgeois** de J.S. Bach : on réalise aujourd'hui encore l'impact de cette révélation sur l'orientation musicale du public. Quand on songe que les **Quatre Saisons** étaient pratiquement inconnues avant ce boum technique et discographique ! La présente nouveauté comporte les pages essentielles de la longue musique de scène du **Peer Gynt** d'Edouard GRIEG (1843-1907) interprétées par le Royal Philharmonic Orchestra sous la direction de Walter Weller.

o **FRANCK, LEKEU, Sonates piano-violon - 33/30 ERATO STU 71280 gu.**

Un programme logique auquel la discographie nous a déjà accoutumés. En l'occurence, la **Sonate en La Majeur** pour piano & violon de César FRANCK (1822-1890) offerte dans la corbeille de marié d'Eugène Ysaye, et la **Sonate en Sol Majeur**, composée en 1893 par Guillaume LEKEU (1870-1894). Mais la particularité et la nouveauté de cette gravure ERATO est de nous présenter ces deux oeuvres par des interprètes féminines qui sont deux «ca» si j'ose dire, avec leurs quatre C : Catherine Courtois (violon) et Catherine Collard (piano). L'âpreté fréquente de ces pages ne perd rien à être filtrée par ces deux artistes et leur féminité ajoute à la résonance devenue familière de deux sonates qu'on entend généralement interprétées par des hommes. Nous les découvrons sous un jour plus gracile peut-être, mais pas moins pathétique pour autant, ni moins encore lyrique. Nul doute que nos amis trouveront le plus grand profit à reconsidérer ces Sonates aimées sous cette optique renouvelée.

o **D'INDY, Jour d'été à la montagne, La forêt enchantée et Tableaux de voyage - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069-16301 st.**

Encore une réalisation de Pierre Dervaux à marquer d'une pierre blanche. Toujours à la tête de l'Orchestre Philharmonique des Pays de Loire, il dirige ici trois pages de toute beauté : **Jour d'été à la montagne op. 61** (1905), triptyque constitué des trois éléments diurnes : **Aurore, Jour, Soir**, une légende symphonique d'après une ballade de Uhland, **La Forêt enchantée op. 8** (1878) et les **Tableaux de voyage op. 36** (1891), six de treize pièces pour piano orchestrées. Avec la **Wallenstein** ressuscité il y a peu de temps par les mêmes interprètes, et sa **Symphonie cévenole**, voici donc un programme permettant déjà une approche intéressante, sinon entièrement représentative de l'oeuvre symphonique de Vincent d'INDY (1851-1931). Un nouvel et grand merci à EMI LA VOIX DE SON MAITRE.

o **SCHMITT, FAURE, KOECHLIN, Oeuvres pour harmonie - 33/30 CALLIOPE CAL 1839 g.u.**

Pseudo-nouveauté que cette gravure CALLIOPE datée de 1974 et couronnée alors d'un Prix de **l'Académie du disque français.** Il n'empêche que cette réédition est justifiée par la qualité exceptionnelle de la **Musique des Gardiens de la Paix** dirigée avec maestria par Désiré Dondeyne qui révèle ici des pages de très haute tenue, tel le magnifique **Chant funéraire op. 117** composé par Gabriel FAURE (1845-1924) pour le centenaire de la mort de Napoléon. Les (Duonysiaques op. 62 de Florent SCHMITT (1870-1958) sont une pièce de très haute virtuosité pour harmonie militaire, avec leur panache qui n'est pas sans rappeler les fastes de l'Ecole russe, avec par surcroit, la **furia francese caractéristique de celui qu'on surnommait «le sanglier des Ardennes». Les quelques chorals pour des fêtes populaires** de Charles KOECHLIN (1867-1950) sont pleins de musique : **Jeux, Victoire, Choral pour une fête de plein air et Prélude à une fête populaire.** Un très beau disque qui révèlera les capacités de cet «orgue aux cent poitrines» qu'est l'orchestre d'harmonie.

o **DUFOURT, Saturne - 33/30 SAPPHO Musique française d'aujourd'hui 004 st.**

Je déplorais récemment de ne guère entendre de nouvelles de la Collection Musique française d'aujourd'hui parrainée par le Ministère de la Culture & de la Communication et par la S.A.C.E.M. - Voici paraitre chez SAPPHO une oeuvre commandée par l'Etat au jeune compositeur Hugues DUFOURT (né à Lyon en 1943). Agrégé de philosophie, Hugues Dufourt a eu la sagesse d'aller à la Musique. Auteur d'un certain nombre d'oeuvres (**Brisants, Down to a sunless sea, La tempesta, Sombre journée...**) qui révèlent un tempérament sans doute tourmenté, du moins scientifiquement, il a participé en 1977, aux côtés d'Alain Bancquart et Tristan Murail, à la fondation du C.R.I.S.S. (**Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore**) dont j'ai déjà entretenu nos lecteurs naguère à propos d'une nouveauté de Tristan MURAIL. **Saturne** est une oeuvre conçue pour un ensemble de 12 instruments à vent, un groupe de percussion à six exécutants et d'instruments électroniques à quatre exécutants. Elle est construite «autour de centres de forces, avec une nette préférence pour les masses fluentes, les situations de tension, les formes allongées, étirées, sans résolutions à la normale, et un parti pris d'indétermination. Les timbres instrumentaux jouent un rôle prépondérant. J'ai cherché, écrit l'auteur, à obtenir des teintes livides et une lumière blafarde». Il y est parvenu sans conteste et un Grand Prix de **l'Académie Charles Cros 1980** couronne cette nouveauté SAPPHO.

Jean MAILLARD

o **PIERRE WISSMER : L'OEUVRE POUR ORGUE MARIE-JOSE CHASSEGUET aux grandes orgues de la Cathédrale de Chartres FY 048**

Pierre Wissmer et Marie-José Chasseguet associés pour le plus grand plaisir de nos oreilles. L'oeuvre d'orgue de P. Wissmer ne représente qu'une part restreinte d'une production par ailleurs abondante où tous les jeunes se trouvent représentés. Le mérite de cet enregistrement est de la dévoiler. Une musique bien écrite, souvent contrapuntique, admirablement mise en valeur par M.J. Chasseguet qui a su tirer des inestimables orgues de Chartres des sonorités tantôt chatoyantes tantôt amples et belles, une savante alchimie de timbres, bien dosée, aux couleurs parfois rudes, à l'ancienne, parfois douces et flutées, ou encore orgueilleusement enveloppantes. Une musique que l'on aime, sans restriction, d'une écriture racée et raffinée sans aggressivité ni sécheresse.

o **DEUTSCHE GRAMMOPHON 2536379 POL. 380 Collection «Prestige»**
BORODINE : Danses polovtsiennes
MOUSSORGSKI : Une nuit sur le Mont Chauve.
RIMSKI-KORSAKOV : La Grande Pâque russe ; Cappriccio espagnol.
DANIEL BARENBOIM - orchestre symphonique de CHICAGO

Ce disque de musique russe contient les «chevaux de bataille» de la fin du 19e siècle qui figurent déjà dans de nombreuses discothèques. Les «danses polovtsiennes», l'ouverture de «la Grande Pâque russe», «une Nuit sur le Mont Chauve», le «Capriccio espagnol» sont pourtant toujours agréables à entendre ! Et cette version est particulièrement brillante grâce à l'orchestre de Chicago placé sous la direction de Barenboim. L'enregistrement est très soigné.

o **EVENEMENT MUSICAL EURODISC (en quadriphonie) 913306 GIDON KREMER — R. SCHUMANN FANTAISIE Op. 131 - N. PAGANINI : CONCERTO NUMERO 1 EN RE MAJEUR — L. KUPOVIC : SOUVENIR ; ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE VIENNE DIRECTION : HEINZ WALLBERG**

La Fantaisie en la mineur pour violon et orchestre fut écrite par SCHUMANN après le «coup de foudre» qu'il resentit pour Joachim. L'admiration était réciproque car le violoniste écrivit en 1853 pour lui passer commande : «Je voudrais, disait-il à Schumann, que vous fournissiez aux pauvres violonistes qui ne peuvent que jouer de la musique de chambre l'occasion de prouver leur talent en se produisant dans une oeuvre écrite par vous». Toujours écartelé entre les deux aspects contradictoires de sa personnalité, Schumann apparait, dans cette Fantaisie, tour à tour en Florestan et Eusébius, le serein et l'inquiet, «on est émerveillé, dit Alain Perier, par les rebondissements d'un discours qui ne s'en remet pas à des formes administratives, mais semble répondre à quelque rêve intérieur». La part du violon est prédominante...

La plus belle part est laissée aussi à cet instrument dans le Concerto en RE Majeur que PAGANINI écrivit dans sa jeunesse. Oeuvre pleine de prouesses techniques, de diaboliques cascades de difficultés placées parfois au détriment de la musique qui semble alors exclue.

La page d'aujourd'hui «Souvenir» de Ladislav KUPOVIC (musicien tchèque né en 1936) n'apporte rien de nouveau. Mais elle achève avec la verve chantante et dansante d'une sorte de czardas le récital de Gidon KREMER, interprète brillant doublé d'un excellent musicien.

N.B. : Attention les titres des oeuvres sont inversés sur la pochette du disque !

o **CHANSONS DE PIERRE AMIOT - 8 CHANSONS - 8 «PLAY BACK» - UNIDISC UD 30 1429**

Huit chansons douces, huit chansons tendres et poétiques, interprétées par de jolies voix dont celle, fort sympathique de Pierre AMIOT. Huit chansons faciles, plus adaptées sans doute aux jeunes des classes primaires qu'aux élèves du secondaire, mais deux ou trois d'entre elles, «Danse la neige», «la Pomme et l'escargot», «Son petit bonhomme de chemin» peuvent être chantées en 6e et peut-être (suivant les classes !) en 5e.

Grâce au «play bach» de la seconde face du disque où ne figurent que les accompagnements, il est possible de superposer les chants sur cette présentation orchestrale. Bien que certains réprouvent cette pratique d'autres (ceux qui n'ont pas d'instruments) en seront ravis.

o **LISZT — SONATE en si mineur — BENEDICTION DE DIEU DANS LA SOLITUDE — MURMURES DE LA FORET — RONDE DES LUTINS — CLAUDIO ARRAU PHILIPS Trésors Classiques 6500 043.**

Beaucoup de pianistes s'aventurent à jouer la sonate en si mineur mais peu d'entre eux se dégagent honorablement de la technique pour accéder à la musique pure et révéler à la fois le côté «tzigane» et le côté «franciscain» d'un auteur aux humeurs fantastiques. Voici une interprétation tour à tour inquiète, tourmentée, suavement tendre, passionnément fougueuse, romantiquement superbe et généreuse !

Moins connue cette oeuvre de «l'Abbé Liszt» (qui, durant la dernière période de sa vie portait soutane bien qu'il n'eût reçu que les ordres mineurs), page intitulée «Bénédiction de Dieu dans la Solitude», extraite des «Harmonies poétiques et religieuses». Oeuvre confiante, sereine, sans violents remous, ni rythmes exacerbés, ni chromatismes systématiques, ni harmonies sans cesse fluctuantes... Douceur parfois statique, paix retrouvée...

Deux études de concert : «les Murmures de la Forêt» et la «Ronde des lutins» terminent ce programme bien varié et permettent à l'excellent pianiste qu'est Claudio Arrau de mettre en valeur un jeu qui peut-être aussi bien velouté et enveloppant que net, perlé et scintillant.

A.M. POZZO DI BORGO.

bibliographie

par
J. MAILLARD et A. MUSSON

o **Dietrich FISCHER-DIESKAU, Wagner & Nietzsche, l'initiateur et son apostat, Paris, Van de Velde (1979), in-8o 255 pages. ISBN 3-421-01692-8.**

On peut savoir profondément gré aux Editions Francis Van de Velde de proposer au public français cette étude particulièrement intéressante et accessible à tous, signé d'un nom prestigieux. Dietrich Fischer-Dieskau, intelligemment traduit par Lucie Touzin-Bauer et Chantal Gaulin, a réussi ce tour de force en un dossier somme toute restreint, à cerner parfaitement, avec un sens pédagogique remarquable qui n'exclut par le permanent intérêt de la lecture, le problème complexe d'une amitié d'exception finalement avortée. Et le propos n'était guère facile de présenter une pensée aussi fulgurante que celle de Nietzsche, une sensibilité aussi complexe que celle de Wagner avec cette simple éloquence qui fait cet ouvrage d'un profond attrait. Il ne manquera pas de retenir l'attention de tous les musiciens, de tous les enseignants non seulement de notre discipline, mais de philosophie, d'histoire, pour leur bibliothèque personnelle mais encore pour leur bibliothèque scolaire : a fortiori pour les bibliothèques universitaires ou bibliothèques de Conservatoires.

o **Marcel CORNELOUP, Guide pratique du chant choral, Paris, Van de Velde (1979), in-8o 127 pages. ISBN 2-86299-006-X.**

Succédant à ce **Guide pratique du piano** de Daniel Magne dont j'ai déjà rendu-compte ici même, et précédant un **Dictionnaire du Chant Choral** également signé Marcel Corneloup, voici donc un **Guide pratique du chant choral** qui réjouira tous nos collègues et tous les moniteurs et animateurs de chorales et ensembles vocaux. Ils y retrouveront la somme essentielle de ce que nous ont appris nos grands initiateurs, de Jane Bathori à J. Planel, de J. Samson à J.P. von Eller, de R. Husson au Pr. Labarraque. Cette synthèse, enrichie d'une grande expérience personnelle acquise notamment auprès de César Geoffray, aborde en termes clairs et précis le mécanisme de la voix, la respiration, l'émission, le phrasé. Le lecteur y trouvera des conseils pratiques pour le chef de choeur, pour l'organisation d'une chorale, un répertoire, des adresses de Maisons d'Edition. S'il faut signaler quelques fautes regrettables (notre revue n'est pas à l'abri d'en faire de colossales !), fautes dans des noms connus comme ceux de Louis Durey (page 113, avec un t final) et Arthur Honegger (page 122 avec deux n), on doit par contre s'indigner de ne pas trouver les importantes Fédérations chorales scolaires qui font du si bon travail : celle de **Chorales d'Alsace**, celle de la Région bordelaise entres aures, ou à Paris, l'A.R.O.C.E.A. (Association Régionale des oeuvres périscolaires culturelles et éducatives académiques) dont le siège est à Paris, 20, rue Curial, 75953 Cedex 19. Ces Fédérations font un travail remarquable et elles regroupent, pour la seule zone de Paris, quelques deux mille enfants qui présentent chaque année le fruit de leur travail au cours de concerts de haute tenue. Souhaitons que la rectification soit opérée dans une prochaine édition.

Jean Maillard

o **LA MUSIQUE GRECQUE ANTIQUE, par Jacques CHAILLEY, Professeur d'histoire de la Musique à la Sorbonne (Paris IV). Editeur : Société d'Edition «Les Belles Lettres» 95, Bld Raspail, Paris.**

«Elément fondamental de la culture Héllénique, la musique grecque exerce sur tous les amoureux de cette culture une singulière fascination. De toutes les musiques de l'Antiquité, elle est la seule dont nous possédions, tant par une notation que ses théoriciens nous ont rendue lisible que par l'abondance des documents figurés et par de multiples écrits techniques, une connaissance qui dépasse généralités et hypothèses, même si la part de ces dernières reste considérable. Mettre ces connaissances à la portée de tous fut le souci de l'auteur.

Son nom est suffisamment éloquent pour qu'il soit inutile de commenter ce livre prestigieux. Tous ceux désireux de pénétrer plus intimement en cette histoire de la musique grecque antique se doivent de posséder cet ouvrage clair et précis.

203 pages se partagent 8 chapitres : Aperçu historique bien précieux, l'Harmonie, la base du système classique : conconnances et tétracordes. Les mesures pythagoriciennes, le Solfège, le Rythme, les Instruments à vent, à cordes, à percussion, les Modes, la Notation, enfin de nom-

breux tableaux, des schémas, strophes, Fac-similé ; une table numérique pour l'identification des vers gréco-latins, Lexique des termes musicaux de la Grèce Antique.

o **ARTS SCIENCES ALLIAGES, par IANNIS XENAKIS, OLIVIER MESSIAEN, MICHEL RAGON, OLIVIER REVAULT D'ALLONNES, MICHEL SERRES, BERNARD TEYSSIERE - Collection «Synthèses contemporaines dirigée par Michel Ragon - Editeur : CASTERMAN, «Les Belles Lettres», 95, Bld Raspail 75006 Paris**

Ce texte est l'enregistrement de la soutenance de thèse effectuée par Iannis Xenakis le 18 mai 1976 à la Sorbonne. Le jury était présidé par Bernard Teyssèdre, professeur d'esthétique à Paris I. Sorbonne et composé de Olivier Messiaen professeur au Conservatoire de musique ; Michel Ragon, professeur à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs ; Olivier Revault d'Allonnes, professeur à Paris I. Sorbonne (directeur de la recherche et rapporteur) ; Michel Serres, professeur à Paris I. Sorbonne.

Dans la musique de Xenakis, la mathématique joue un rôle essentiel en tant que catalyseur phylosophique, comme outil de mise en forme des édifices sonores ou visuels. Xenakis s'est également servi de l'ordinateur pour composer certaines de ses partitions. Ce musicien qui est aussi architecte, homme de science et aussi philosophe, a choisi pour thème de son doctorat les «alliages» entre les arts et les sciences. On trouvera dans ce document des perspectives que beaucoup découvriront par les questions et interventions des membres du jury. Ainsi O. Messiaen traite de la composition musicale, celle de M. Ragon de l'architecture, celle de M. Serres de la mathématique et des sciences. Sommé de s'expliquer sur sa musique, Xenakis démontre que sa culture est à la fois philosophique et scientifique ce qui est exceptionnel. A. Goléa écrit sur lui : «Xénakis, est peut-être la figure la plus attachante, la plus pathétique et aussi la plus exaspérante de la musique du XXe siècle».

Un conseil : un document à ne pas manquer.

A. MUSSON

INFORMATIONS DIVERSES

o **Communauté d'accueil pour la recherche et la promotion d'activités socio-culturelles (C.A.R.P.A.S.)**

Stage : « L'ORGUE A TUYAUX » du 6 au 12 Juillet 1980.
Organologie : Histoire de l'instrument de l'origine à nos jours.
Facture instrumentale : explication détaillée du fonctionnement, soufflerie, sommiers, console, transmissions tuyauterie.
Acoustique : Notions essentielles. Rôles de l'instrument et de l'édifice, l'émetteur, le canal de communication, le récepteur.
Psychologie de la perception : analyse et significations des phénomènes sonores perçus.
Musique : écoute et analyse de compositions pour Orgue de différentes époques :
- par la forme : sonate, toccate, fugue, choral, variations.
- par le timbre : jeux de fonds, de mutations, d'anches . . .
- par le style : technique du langage et modalités expressives spécifiques . . .

Relevage : Travail concret de restauration d'un grand Orgue symphonique (3200 tuyaux).
Le matin : cours — L'après-midi : travail pratique : Apprentissage - Restauration — Le soir : écoute, analyse, échanges.
C.SCHMIT : Organiste, Conseiller d'éducation musicale, diplomé d'Etat. G. VAN DEN BERGHE : Facteur d'Orgue.
Hébergement de qualité au Château de St-Thurieu pour un prix modique.
Renseignements . Château de Saint-Thurien, 27680 Quillebeuf.

o **Association Musique et Culture**

Stage du 4 au 14 Août 1980 à la Maison Régionale de la Musique. Initiation à la danse folklorique — Approche de la Musique — Découverte du patrimoine culturel.
Renseignements : 15, rue Hechner 67000 Strasbourg.

o **Royaume de la Musique**
Lycée Agricole ARRAS, du 24 août au 3 septembre 1980 - 25ème Rencontre Musicale Internationale.

La XXVème Rencontre Musicale Internationale de Flûte à Bec, Musique et Danses anciennes se déroulera au Lycée Agricole d'Arras (Pas de Calais— du **dimanche 24 août au mercredi 3 septembre 1980**.

Cette réalisation «quart de siècle» s'adresse tout particulièrement aux joueurs d'Instruments «Anciens» de tous niveaux, poursuivant un but pédagogique, culturel ou artistique, ainsi qu'aux Amateurs de Danses françaises, italiennes, baroques ou de Contredanses Anglaises traditionnelles. Elèves de Conservatoires, Enseignants, Animateurs, Socio-culturels, sont particulièrement intéressés par cette Rencontre située au carrefour des Techniques et des Interprètations . . .

Ateliers Prévus : Flûtes à Bec (technique et ensembles) Flûtes traversières (baroque et moderne) Hautbois, Basson, Bois Anciens, Violes de Gambe, Guitares classiques, Luth.

Autres Ateliers : Chant Choral Renaissance - Chant médiéval - Basse continue et Analyse de textes — Lecture musicale complémentaire - Pédagogie active pour enseignants - Eveil musical pour les jeunes enfants (créactivité).

N.B. : Quelques bourses pourront être attribuées par le Royaume de la Musique à certains étudiants méritants des classes Avancées des Conservatoires, sur demande justifiée approuvée par le Directeur.

Renseignements : Royaume de la Musique, 16, rue d'Assas 75006 Paris. Tél. : 222 19-56.

o **Session de Pédagogie musicale et de direction chorale**

Cette session, organisée par l'A.P.E.M.E.C. (Association des Professeurs d'Education Musicale de l'Enseignement Catholique) et l'U.F.E.A.M. (Union Française des Educateurs et Animateurs Musicaux), aura lieu cette année du **mardi 22 juillet au jeudi 31 juillet 1980**, au collège de Passy-Buzenval, à RUEIL-MALMAISON (Hauts-de-Seine).

Elle s'adresse : aux Enseignants non spécialisés du Primaire et du Secondaire, aux Professeurs d'Education Musicale, aux Animateurs et Responsables de Musique. Aucune connaissance spéciale n'est requise pour suivre les ateliers au niveau **débutant**.

ATELIERS PROPOSES : pour le Primaire et classes maternelles; Pédagogie musicale.

Pour le Secondaire. Direction chorale et Harmonie. Flûte à bec. Guitare d'accompagnement et guitare classique. Méthodes actives. Ecoute musicale. Musique contemporaine. Culture vocale. Expression musicale et montage audio-visuel. Expression corporelle.

Pour tous renseignements s'adresser à : Mr. A. LAMBLIN, Session de Pédagogie Musicale, 20, Bld Poincaré 67000 Strasbourg.

o **Centre National d'Animation Musicale, Stages d'été : Musique, Chant et Danse**

Vacances musicales pour enfants, adolescents, stages pour adultes.
Renseignements : 55, rue de Varenne 75007 PARIS. Tél. : 222 93-60

o **La Fédération Protestante de l'Enseignement**

La Fédération Protestante de l'Enseignement organise à **Albi** du 21 au 28 juillet un congrès sur la Musique et l'Ecole, en liaison avec le Festival d'Albi.

Sont prévus des exposés sur la formation musicale des maîtres, des relations d'expériences de travail musical en milieu hospitalier, d'animation musicale en milieu rural, des rencontres avec des musiciens du Festival et deux excursions dans la région d'Albi.

Inscriptions pour le 1er juin. Renseignements : Mme J. Kohler, 2, place d'Allemagne 91300 MASSY. Mme C. Widmann, 14, La Croix du Frêne. 05100 BRIANCON.

On me demande pour ce congrès un exposé sur la condition et la vie quotidienne du professeur de Musique dans un Collège. Les collègues voudraient-ils m'aider en répondant à ces quelques questions ?

En gros, êtes-vous un professeur heureux ? Qu'est-ce qui va et ne pas pas dans votre métier ? Quelles sont vos principales difficultés ? (relations avec l'administration, les collègues d'autres disciplines, les élèves, les programmes, les crédits; le problème du second cycle ...). Y a t-il quelque chose de changé depuis 1968 (pour les anciens . . .).

Un grand merci d'avance à tous ceux qui me répondront et que je souhaite le plus nombreux possible.

Claude WIDMANN, 14, rue La Croix du Frêne. 05100 BRIANCON.

o **Centres Culturels de Rencontre,** Hôtel de Sully, 62, rue St-Antoine 75004 Paris.

Fondation ROYAUMONT, Centre Culturel de l'Abbaye des Prémontrés de Pont à Mousson. Fondation Nicolas Ledoux SALINE D'ARC et SENANS - SENANQUE - ST-MAXIMIN - CHARTREUSE - (Villeneuve les Avignon) FONTEVRAUD.

Dans tous ces lieux, de nombreux stages concerts, expositions, colloques, tous très intéressants. Demandez à recevoir gratuitement le nº 5 du bulletin « TRAVEES » et vous saurez tout sur ces hauts lieux du patrimoine français.

Ecrire à : l'Association des Centres Culturels de Rencontre, Hôtel de Sully, 62, rue St-Antoine 75004 Paris.

o **ALBI**

FESTIVAL DE MUSIQUE - ALBI - du 22 juillet au 12 août 1980.

Session de chant choral et participation aux concerts prévus : Gloria de Vivaldi : 3 août; Messe en ut mineur de Mozart le 8 août. Ensemble Orchestral de Paris sous la direction de Jean-Pierre Wallez. **Préparation des choeurs : Anna Parus.** La session est ouverte à tous les amateurs de chant choral sachant lire une partition.

Date limite des inscriptions : 15 Juin.

Renseignements : Festival, Siège Social Mairie.

o **SAINT DONAT (Drôme)**

FESTIVAL J.S. BACH du 24 Juillet au 10 Août 1980

A l'occasion de ce Festival, le Centre Musical J.-S. Bach organise un Cours d'Eté pour Organistes, consacré à l'œuvre d'orgue de Bach.

Ce Cours sera donné par Marie-Claire ALAIN (en langues française et anglaise). Il comprendra, pendant une semaine, deux sessions de 2 heures chaque jour : le matin, l'étude d'un programme et l'après-midi, une leçon collective sur le même sujet.

Les cours seront donnés sur l'orgue de la Collégiale de SAINT-DONAT (orgue Schwenkedel 1969). Les participants auront la possibilité de travailler sur cet instrument et sur un **positif d'étude placé** dans un autre bâtiment.

Tous renseignements : Académie Internationale d'orgue 26260 Saint-Donat.

o **LA COTE SAINT-ANDRE (Isère)**

Association Départementale de Diffusion et d'Initiation Musicale. Stage du 17 au 31 Juillet 1980. Initiation à la Direction Chorale. Montages audio-visuels - Construction de guitare - Musique de chambre (piano, cordes, vents)

Renseignements : 38, Ecole Bajatière, Chemin de l'Eglise, 38100 GRENOBLE. Tél. : (76) 42-25-66.

o **POITIERS**

6ème Session de Musique Ancienne du 29 juillet au 3 août 1980. Les cours ont lieu dans les locaux de la Session de Musicologie de l'Université, 2, rue Descartes.

Pour tous renseignements s'adresser au Collegium Musicae Antiquae , 2, rue Descartes 86022 POITIERS.

o **BREST**

Rencontres Internationales sur le thème : Arts traditionnels et Société Contemporaine du 30 juin au 4 Juillet 1980.

— Stage d'Art et d'expression populaire avec des professeurs de l'Institut de Pédogogie Musicale Z. Kodaly venant de Hongrie.
— Colloques.
— Exposition d'instruments de musique traditionnels.
— Animations, concerts, spectacles.

Renseignements : 37 bis, rue Victor Hugo 29200 BREST.

o **CLERMONT-FERRAND**

22 juin 1980 GRAND CONCOURS INTERNATIONAL DE GUITARE

Organisé par le Centre de Recherche, d'Expression et d'Education Musicale de Clermont-Ferrand placé sour le Patronnage de la Ville de CLERMONT-FERRAND et sous la Direction Artistique du Duo « Marc et Eric FRANCERIES ».

Au programme : — Une Oeuvre libre
— Variation pour rire
M. FRANCERIES - aux Editions Choudens
— Etude du Matin de I. PRESTI
— Le Muletier des Audes

PRIX : 1er Prix : 4.000 F. + un engagement pour un concert. — 2ème Prix : 2.000 F. — 3ème Prix : Coupe de la Ville de Clermont-Ferrand.

Renseignements : 37, rue Montlosier 63000 Clermont-Ferrand. Tél. : (73) 92-71-09.

o **BESANCON 30ème Concours International de Jeunes chefs d'orchestre**

6, 7, 8, 9 et 10 septembre 1980, Concours aux moins de 30 ans des deux sexes et de toutes nationalités. Inscriptions avant le 1er juin à l'adresse suivante : Concours International de Jeunes Chefs d'Orchestre, Parc des Expositions. B.P. 1913 - 25020 BESANCON CEDEX

o **ETE 1980 à la SAINTE BAUME EN PROVENCE**

De Juin à Septembre 1980 : Centre Spirituel et Culturel, Lieu de résidence permanente et de Travail d'une communauté, offre toute l'année : des stages d'initiation et de perfectionnement à la musique, la danse, la sculpture, la peinture, la photo, le cinéma ... Des stages « NATURE » : découverte et connaissance de l'environnement naturel de la Sainte-Baume.

Renseignements : Centre International de la SAINTE-BAUME. Le Plan d'Aups 83640 SAINT ZACHARIE.

o **17ème FESTIVAL DU MARAIS**

9 Juin - 12 Juillet 1980. JAZZ - CAFE-CHANTANT - THEATRE, CONCERTS.
2ème COLLOQUE DE MUSICOLOGIE les 23, 24, 25, 26, 27 juin. Conférences-débats, animés par **Danièle PISTONE,** maître-assistant à l'Université de Paris-Sorbonne. Histoire du public mélomane.
Centre d'Information, 68, rue François-Miron 75004 PARIS.

o **Académie de Musique de Chambre de Valence**

Valence du 13 au 29 Juillet 1980. L'Orchestre de Chambre JEAN-FRANCOIS PAILLARD organise, pour la 7ème année consécutive, une Académie d'Eté de Musique de Chambre qui accueillera, à la fois les professionnels et les amateurs, isolés ou en ensembles constitués, désireux de s'initier ou de se perfectionner dans le domaine de la Musique de Chambre.
Les stagiaires seront encadrés par : les 11 cordes et le claveciniste de l'Orchestre, ayant à leur tête Gérard JARRY, Professeur de violon au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Les instructeurs spécialisés en : — piano : Suzy BOSSARD, professeur aux Conservatoires de Lyon et de Valence. — hautbois : Michel GIBOUREAU, professeur au Conservatoire National de Saint-Maur.
Renseignements : ORCHESTRE J.F. PAILLARD, 50, rue de Laborde 75008 PARIS. Tél. : 1/387 18-28).
CHORALE DE VALENCE, 47, rue Pont du Gât 26000 VALENCE. (Tél. : 75/43.47.38.

o **Société Française d'Education et de Rééducation Psychomotrice**

Stage International du 1er au 5 septembre 1980.
CONGRES du 6 au 7 septembre 1980. NIMES
Pratique corporelle, Réflexion, Journées d'Etudes.
ATELIERS : — Atelier Relaxionnel — Perception de l'image corporelle — Univers de musique et de sons - de bruit - de voix - rythme . . . . — Vivre tout simplement Mots — Corps - Energie - Emotion - Expression — Biorythmes et expressions : corps énergie musique — Petite étude lyrique pour corps et jeu de quilles — Contact improvisation.
Pour tous renseignements : J. QUAIREL, 129, rue Tour de l'Eveque Nimes 30000.

o **STAGE DE DANSE** Traditionnelle près de DIEULEFIT dans la DROME du 16 au 25 AOUT.

Les danseurs débutants ainsi que les danseurs confirmés auront la possibilité de s'initier ou d'approfondir des genres de danse différents : — Danses populaires de POLOGNE — Danses de la Renaissance Française (Pavane - Gaillarde - Courante - Volte - Gavotte) — Danses Anglaises (Contredanses Playford - Traditionnelles - American running set Pat Shaw Dances).
Les problèmes du réenseignement des danses et de l'accompagnement musical seront abordés; un atelier de musique d'accompagnement est prévu.
Renseignements et inscriptions auprès de : **Cécile LAYE :** 948 98-55, 2, rue Jean-Moulin 91330 YERRES.

o **Pratique de la Musique Contemporaine**

du 15 au 20 Juillet 1980 la CHARTREUSE DE VILLENEUVE LES AVIGNON (avec la collaboration du CIRCA).

But du stage : Offrir à des instrumentistes professionnels la possibilité de travailler des œuvres du répertoire contemporain, auprès de solistes familiers de ce répertoire.
PROGRAMME : 4 ateliers instrumentaux. - FLUTE - HAUTBOIS - CLARINETTE - ALTO.
Les titres des pièces, avec précision des éditeurs, seront indiqués aux candidats. Chaque stagiaire devra préparer deux ou trois partitions de son choix.
EMPLOI DU TEMPS : 1 séance d'introduction. 4 ateliers quotidiens de 3 heures. 1 séance de synthèse. Maximum de stagiaires par atelier : 10.
Renseignements : Ensemble Intercontemporain, 9, rue de l'Etoile, 75001 Paris. Tél. : 261 56-75.

o **Orchestre Philharmonique de Lille**

— 5 mai : sortie (chez Harmonia Mundi) du **deuxième disque** de l'Orchestre Philharmonique de Lille. Celui-ci est entièrement consacré à Maurice RAVEL : « Shéhérazade» - « Mélodies hébraïques » - « Daphnis et Chloé » - « Pavane pour une infante défunte ».
(Le premier disque de l'Orchestre Philharmonique de Lille, «La première Symphonie» de DUTILLEUX a obtenu le grand Prix de l'Académie Charles CROS). 2 et 3 juillet : enregistrement, toujours chez Harmonia Mundi, de « La Symphonie Fantastique » de BERLIOZ.

o **A.D.E.M. Stage de flûte traversière et violoncelle**

Le cours International d'été de PUGET THENIERS (Alpes-Maritimes) comprend cette année des classes de flûte et de violoncelle animées pour la flûte, par RENE LE ROY (Professeur honoraire au Conservatoire) et THIERRY MATHIAS, pour le violoncelle par JEAN BRIZARD.

Une attention particulère aux problèmes de pédagogie musicale sera accordée durant ce stage.

Renseignements : ADEM Délégation Départementale à la Musique, 117, rue de France 06000 NICE. Tél. : 87.55.53.
PARCOURS MUSICAL, 36, rue Emilz Zola 92150 SURESNES. Tél. : 772 08-90.

Au cours de ce stage, des musiciens présenteront des concerts et des animations à PUGET THENIERS et dans les localités voisines.

o **Orchestre de Paris 1980 - 1981**

Vingt neuf séries de concerts symphoniques et quatre concerts de musique de chambre seront présentés. L'Orchestre de Paris sera placé sous la direction de Claudio ABBADO, Rudolf BARCHAI, Daniel BARENBOIM, Pierre BOULEZ, Sylvain CAMBRELING, Aaron COPLAND, Carlo Maria GIULINI, Bernard HAITINK, Eugen JOCHUM, Kyril KONDRACHINE, Emmanuel KRIVINE, Zubin MEHTA, Vaclav NEUMANN, Georg SOLTI, Pinchas ZUKERMAN.

STRAVINSKY occupe une place de fhoix dans cette saison. L'Orchestre de Paris apportera ainsi une contribution éminente à la rétrospective consacrée par le Festival d'Automne à ce classique de XXème siècle. Pour illustrer la musique de notre temps, des œuvres de MESSIAEN, DUTILLEUX, ainsi que trois œuvres présentées pour la première fois au public parisien figurent à ce programme : la deuxième partie des « Notations » de BOULEZ, commandée par l'Orchestre de Paris, la « Novelette » pour orchestre de LUTOSLAWSKI, dont le nom a déjà figuré plusieurs fois dans nos programmes, et la 3ème symphonie de HUGON, qui fut en 1967 la dernière commande de la Société des Concerts du Conservatoire.

o **Vivre la danse et la musique**

Ce 5ème STAGE organisé par DANSE et ENSEIGNEMENT et l'Association d'EDUCATION MUSICALE WILLEMS aura lieu du 31 août au 6 septembre 1980 à TOUCY (Yonne - FRANCE -) au Centre National de Promotion Musicale A. Ehrmann s'adresse à tous les Musiciens et Danseurs (Professionnels et Amateurs) et aux Educateurs et Enseignants.

Pour tous renseignements : Centre National de Promotion Musicale, A. Ehrmann, 16, rue Briand. F. 89130 Toucy, Yonne-France) - ou Danse et Enseignement, Paulette Serry, 17, rue des Marcs d'Or, 21000 DIJON, France. Date limite d'inscription : 15 juillet 1980.

o **A Cœur Joie**

De nombreuses activités Musicales pour adultes en France et à l'Etranger. (Direction de chœur, culture vocale, solfège, semaines chantantes, chant grégorien, pratique instrumentale).

Demandez sans tarder le programme à : Mouvement « A Coeur Joie », 8, rue de la Bourse 69289 Lyon Cedex 1.

o **SCHOTT FRERES,** 35, rue Jean Moulin 94300 VINCENNES :

Six publications diverses reçues à la rédaction :

1) de Marie-Cécile KISS, Suite pour instrumentarium ORFF : Le Vent du Printemps, chanson des «Petits bonshommes» Noël Hongrois, Ritournelle en « LA ».
2) Jos WUYTACK : 16 Chandons et Danses, 19 Pièces « L'Hiver » - Sonate pour instrumentarium ORFF.
3) GIULIANI : 12 Pièces faciles pour guitare.
4) De Marie-Thérèse Robin, dont notre Revue s'honore de ses productions : l'Air des Notes; une nouvelle publication de même titre, présente 10 mélodies très courtes, faciles et progressives avec accompagnement d'instrumentarium Orff.

Ces diverses publications ne peuvent qu'intéresser et rendre de sérieux services à tous.

·E.G.P. 9 rue Coëtlogon, Paris VI Directeur de la Publication : J DEIT Imprimerie J DEIT 14 rue de Somme 94 Cachan

COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE : No 58.972

VENISE

Sa musique, son théatre, ses fêtes.

Quand je cherche un mot
pour remplacer celui de musique,
je ne trouve jamais que Venise

NIETZSCHE

SOMMAIRE

TEXTES CHOISIS ET COMMENTES

F. 55

Pour toute commande prière d'envoyer un chèque bancaire ou un virement postal
au nom des Editions E.G.P., 9, rue Coëtlogon 75006 PARIS CCP 97-15 PARIS